نظرية الأدب
في القرن العشرين

- إلرود إبش
- د. و. فوكيما
- ڤان ديك
- جان كوهن
- كبدي ڤاركا
- جان ستاروبانسكي



ترجمة وتقديم : د. محمد العمري

أفريقيا الشرق

رقم الإيداع القانوني : 1996 / 1276
ردمك : 9981-25-065-1

نظرية الأدب
في القرن العشرين

ترجمة وإعداد

د. محمد العمري

أفريقيا الشرق

مقدمة

ليست الدراسات والمقالات المكونة لهذا الكتاب اختياراً محكوما بنزوع ذاتي بحت، نحو مذهب محدد بل هي، قبل كل شيء، رصد لتفاعل الساحة الثقافية المغربية على الخصوص والعربية على العموم مع حركية البحث العالمي في نظرية الأدب في فترة امتدت من بداية الثمانينات إلى الآن. لذلك فهذا العمل يلتحق بترجمتنا أو مساهمتنا في ترجمة أعمال سابقة نذكر منها : بنية اللغة الشعرية لجان كوهن. والبلاغة والأسلوبية لهنريش بليت. والاتجاهات السيميولجية المعاصرة لمارسيلو داسكال[1] .

لقد تسارعت الخطا خلال العقود الثلاثة الأخيرة من النقد الأيديولوجي، الذي هيمن خلال السبعينات، إلى البنيوية التكوينية، التي حاولت عقد قران شرعي بينه وبين الشكلانية النصية، وصولا عبر الثمانينات إلى البلاغة اللسانية الشكلانية ثم إلى السميائيات التي تعيد الاعتبار، في المجال البلاغي والأدبي عامة للبعد التداولي، ثم الاهتمام الكبير بالبعد الثالث المهمل من المقام التواصلي مع نظرية التلقي.

إن المقال الأول من هذا الكتاب ليؤطر هذه التحولات كما وقعت في الغرب بالحديث عن أصولها في الإطار النظري العام من خلال رؤية عامة ترصد تحول النص من مفهوم الوثيقة (النزعات الوضعية) إلى النص التحفة (النزعات الشكلانية) إلى النص العلامة (في المجال السميائي). وتبدو هذه الدراسة الشاملة المستندة إلى المقام التواصلي بأطرافه الثلاثة (المرسل والنص والمتلقي) وكأنها تمهيد تاريخي لجمالية التلقي التي احتفى بها الدارسان احتفاء خاصا. بل يعتبر هذا المقال على العموم هيكلا عاما لنظرية الأدب في القرن العشرين ثم تأتي المقالات الأخرى لجلاء جوانب الموضوع.

---

1 - ترجم الكتاب الأول (بنية اللغة الشعرية) بتعاون مع محمد الولي وصدر سنة 1986 عن دار توبقال بالدار البيضاء

وقد حرصنا على إبراز نُزوعين كبيرين بشكل غير مباشر :

1 ـ النزوع إلى تمييز الأجناس.

في هذا الإطار يدخل الحديث عن المقامات الأدبية وأثرها في تمييز الأجناس خاصة في البلاغة القديمة. وإذ لم أجد دراسة مستوعبة تمتد عبر تاريخ البحث البلاغي فقد اضطلعت بمهمة تقديم خطاطة عامة ذات جذور في البلاغة الغربية والعربية على السواء وهي خطاطة جديرة بالتعميق والتوسيع.

هذا على المستوى الأدبي العام أما على المستوى البلاغي الدقيق فإن البحث عن آليات اشتغال السخرية (أو الهزل) بالمقارنة بالآليات الشعرية يعتبر نموذجا لما ينبغي أن تأخذه القراءة الجديدة للمفاهيم القديمة فقد كانت السخرية نصف مشروع فن الشعر لأرسطو، النصف الذي لم ينجز، أو لم نطلع عليه، كما كانت نصف النشاط الخطابي بل والسلوكي الإنساني عند الجاحظ ولكنها بقيت بدون بلاغة.

2 ـ النزوع إلى تجاوز إشكالية الجنس.

ففي مقابل هذه النصوص التي ترصد الخصوصيات الجنسية قدمنا نصاً واسعاً مُوسعاً يتعامل مع «النص» في أبعاده المختلفة الأدبية وغير الأدبية : الصوتية والتركيبية والدلالية والبلاغية والأسلوبية والتداولية والمعرفية...إلخ ينظر شموليا فيما هو شمولي ويلتفت أحيانا إلى الخصوصيات (خصوصيات السرد أو خصوصيات الشعر الغنائي مثلا). يكتسي النص المقدم هنا أهمية كبيرة بالنسبة للقارئ الأدبي الذي يريد أن يطل على هذه النظرية التي تصف نفسها بالعلمية («علم النص» و «علم النص الأدبي»)، إذ سيجد أمامه مدخلا مدرسيا مبسطاً بقلم عَلَم أعلامِ هذا العلم : فان ديك. مدخلا مزوداً بلائحة شاملة بمصادر النظرية في عدة لغات. إنني كبلاغي محكوم ببيئة الشعر وبالخصوصيات الدالة في بنيات الفنون أجد علم النص لباساً فضفاضاً ما يتدلى منه وينسدل على قارعة الطريق أكثر مما يستقر فوق الجسد الأدبي. ولكن أبحاثه المعرفية والاجتماعية والسيكولوجية..الخ جديرة بإغناء عمل البلاغي ومساعدته على فهم البناء الأدبي دون الاضطرار إلى حمل كل المتاع الذي يثقل به عالم النص كاهله. ولقد صدق فان ديك حين قال، في هذا النص نفسه، « إن علم النص ليس إلا ممثلا عصريا للبلاغة». فقد وصلت البلاغة القديمة نفسها إلى هذه المشارف كما هي مثلاً عند حازم

القرطاجني. وهذا ما أوحى لبعض الدراسين المحدثين بجعل البلاغة إمبراطورية طامحة إلى الهيمنة على أراضي الخطاب على شساعتها.

أما النص الذي يعرف بنظرية التلقي عند ياوس فإنه نافذة على أحد الاتجاهات المهمة في نظرية التلقي الاتجاه التاريخي وهو الاتجاه المسعف في قراءة التراث الأدبي العربي. فما أحْوجنا إلى إعادة قراءة النظرية الأدبية العربية من زاوية جمالية التلقي. وقد استفدت من تصور هذه النظرية في إعادة النظر في القراءة العربية لفن الشعر لأرسطو ضمن كتاب في تاريخ البلاغة العربية نتمنى ظهوره قريبا. بل ربما كان مشروع إعادة قراءة تاريخ البلاغة العربية هو الذي حذا، بي في البداية، إلى التركيز على الاتجاه التاريخي من نظرية التلقي [2] .

* * *

إن حرصنا على تبسيط النص وتقريبه من الفهم كان مقيدا في كثير من الأحيان بالخوف من التسطيح والابتذال. لقد كان التصرف ممكنا مثلا بالنسبة لمقال إبش وفوكيما لأنه عرضٌ ذو طابع تاريخي وتحليلي لموضوع ملموس معروف في مجمله، كما أن مقال فان ديك لا يتطلب أي تدخل نظراً لطابعه البيداغوجي، وهذا بخلاف ما عليه الحال بالنسبة لمقال جان كوهن الذي يدخل في نطاق الإبداع العلمي : فهو يقدم أطروحة جديدة أو مجددة على أسس فلسفية ظاهراتية ونفسية ليست مأنوسة في مجال البحث البلاغي العربي. لقد التزمنا في هذه الحالة أقصى ما يمكن من الارتباط بالنص واستعنا بالمعاجم المتخصصة لتدقيق الفروق بين المفاهيم، كما عرضنا النص على مجموعة من المختصين في الموضوع. ثم حاولنا مساعدة القارئ بمقدمة تمهيدية ومعجم للألفاظ والمصطلحات الخاصة. بين هاتين الحالتين البسيطة والعسيرة يوجد نص ستاروبانسكي، لقد قرأت ياوس قراءة استيعاب، وكان يمكنني تقديم خلاصة عنه، غير أنني لاحظت أنها إن تلافت الحشو والتطويل، ستكون مجرد ظل لخلاصة ستاروبانسكي، لقد كان الرجل دقيقا محكم النسج. ولذلك كنت أترجم وكأني ألخص ياوس مباشرة. ويمكن أن يقال مثل هذا الكلام عن علاقتي بنص كبدي فاركا. إنها النصوص التي تجعلك تحس وكأنك تكتشف نفسك، أو ترتب أفكارك المبعثرة وتعطيها معنى إن صح القول.

---

2 - ولمن شاء أن يطلع على جوانب أخرى من هذه النظرية أن يعود إلى العددين 6 و 7 من مجلة دراسات

المبحث الأول

نظريـة الادب في القــرن العشريــن

إبش وفوكيما

المبحث الأول
نظريـة الأدب في القـرن العشريـن *

إلرود إبش
د. و. فوكيما

لمحة تاريخية:

إن أيَّ مبحث علمي ليس، في نظر بروبر، إلا مجموعة من المشاكل والحلول الموقتة التي حصرت وأعيد بناؤُها، وهذا التصور يتضمن خضوع هذه المباحث للاحتمالات التاريخية.

ويترجم تاريخ الأدب بشكل جيد الانزلاقات والتحولات داخل مجموعة من هذا القبيل. وهكذا فإن العلاقة التي تربط الباحث، باعتباره ذاتٌ تاريخية، بموضوع بحثه تختلف في الزمن. **ففي لحظة ما يكون من شأن إبعاد تاريخية الذات أن يتضمن مقاربة « موضوعية» إلى أقصى ما يمكن، للموضوع المتناول. وخلافا لذلك، يصرَّح في لحظات أخرى - في العلوم الانسانية - بفكرة اندماج الذات والموضوع**. ومع ذلك سنجتهد حالياً في تحديد مساهمة الباحث، ومساهمة وضعيته التاريخية إزاء موضوع التحليل، ووصفها وصفاً دقيقا. إن الفرضيات الابيستيمولوجية تلعب دورا مهما في بناء أي مبحث علمي.

وإلى ذلك فإن مشكل توسع أي مبحث متروك لقرار جماعة الاختصاصيين. أما فيما يخص توسع حقل العلم الأدبي، كما تنظر إليه نظرية التواصل، فإن النص الأدبي يشكل جزءا من المقام التواصلي الذي يكوِّن مجموعا معقدا. إن الفرضيات التواصلية عند المرسل والملتقي - وهما يكونان من جهتهما مجموعتين مركبتين[1] - يمكن أن تصير موضوعا للدراسة، أو تشكل جزءا من الموضوع. والأهمية التي نُسندها للنص الأدبي باعتباره عبقرية قابلة للتمييز والفصل بصفة إجمالية عن المقام التواصلي، تختلف حسب التاريخ.

وفي لحظتنا التاريخية المتسمة بالشمول والإيجاز ضرورة، المتعلقة بالأهمية التي حظي بها النص الأدبي باعتبارهِ موضوعا للتحليل (من الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر إلى الستينات من هذا القرن) سيقودنا خيط يبلورهُ السؤالان التاليان : ماهو القرار المتخذ بصدد **المشكل الابستمولوجي العام ؟ وماهي الخطة المتبناة في مواجهة المشكل الأكثر خصوصية أي مشكل مظاهر المقام التواصلي ؟**

الفلسفة الوضعية ومنهج «علوم العقل»

كانت الوضعيةُ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تعتبر النصَّ وثيقة، وهذا يعني بالنسبة لنظرية التواصل أنَّ النصّ كان يُدْرُسُ في وظيفته التي تحيلُ على المرسل. إن مفهوم النص ـ الوثيقة قد صارَ صريحا مع هِبُّوليتْ تِينْ في مقدمة كتابه : «تاريخُ الأدب الإنجليزي» التي عَرضَ فيها أهداف التحليل المستخلصة من الكتاب. ويظهر الإعجاب بالبيولوجيا كعلم نموذجي في عصر تين من خلال مقارنات من نوع : «لماذا تدرسون المحارة، إذا لم يكن ذلك لتصور الحيوان ؟ وبنفس الشكل إنكم لاتدرسون الوثيقة إلا للتعرف على الإنسان». إن النصَّ الأدبيَّ مثله مثل المحاورةِ لاقيمة له في ذاته، ولايُشَكِّل إلا اقترابا من الإنسان الموجود وراءَ العمل الأدبيَّ، ولايوجدُ إلا في علاقة مرجعية مع الانسان : « إن المحارةَ والوثيقة ليسا إلا فُتاتاً ولاقيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين إلى الكائن الحي في كليته»[2].

ويقوم برنامج تاريخ الأدب عند تين على فلسفة أوكيستْ كونط الذي اجتهد لتجاوز المرحلة اللاَّهوتية والميتافيزيقية في مجال العلوم الإنسانية. ويتعلق الأمر بالنسبة لهذا الفيلسوف الوضعي باكتشاف القوانين المولدة الكامنةِ وراء الوقائع. إذا كان تاريخ الأدب الوضعيُّ لم يعر النصَّ الأدبيَّ، باعتباره عُنصراً من مقام تواصلي، إلا أهمية قليلة، فإنَّ ما أعاره من ذلك للمتلقي والباحث أقل. إن توجيه الاهتمام إلى المرسل وحده، ولوجوده الكليِّ يعني نفي المتلقي :

فالذات ـ الشارحة لاتستطيع أن تُدْخل تاريخيتها ولاحكمهما القيمي المرتبط بهذه التاريخية ارتباطا وثيقاً. يجب طبعاً أن يقدم النصُّ ـ الذي يوصِّل إلى الكاتب، ويكوّن الوثيقة التي يتعلق الأمرُ بدراسة شروطها السببية المولِّدة ـ في صيغته الأصلية. وقد

استتبعت هذه الضرورة إثبات طبعاتِ النصّ، وما يلحق ذلك من تحليل مفصَّل لمصادره.

إن المنهج الوضعيّ الذي تكون في فرنسا قد اعتُمدَ بسرعة في بلاد أخرى. ويعتبر ولْهَلم شيرَرْ أحد أشهر ممثلي الوضعية في ألمانيا. وقد قاده مذهبه في التفسير السَّببيّ إلى اقتفاء علوم الطبيعة عن قرب، وافتراضِ تناسب بين التفسير والتنبؤ الذي لايمكن أن تكون نتيجة إلا تخمينية. ونستحضر هنا، على الخصوص، نظريته المتعلقة ب «العصور العظيمة» : فنظرا إلى أن أعمالا «عظيمة» قد أُنتجت حوالي 1200 و 1800م ، فينبغي في نظره أن يحدث مثل ذلك كل ست مائة سنة[3].

وحوالي 1900 كان على المدرسة الوضعية أن تواجه رَدَّ فعل يقوده ولْهلم دلتي بقوة كبيرة مقنعة. وقد استقبل كتابه : «ميلاد الهرمينوتيقا» (1900) استقبالا حاراً في ألمانيا، وهو يُقدم فيه تفريقا يعتبره أساسياً بين علوم الطبيعة وعلوم الإنسان، مقيماً تفريقه على عدد من الحجج. وكان الكثير من الأفكار المبسوطة فيه مألوفا : فهي ترتبط دائمًا بالفكر المثالي الذي كان مظهرا جوهرياً من مظاهر الرومانسية الألمانية. وأكبر فرق بين منهج دِلْتي ومنهج الوضعية يتلخص في أن المقاربة «التقويمية» التي تمارسها الذات عنده هي شرط لتحليل الموضوع، «فإذا كانت الفائدة محدودة، فالفهم كذلك». تفقد الذات والموضوع علائقهما الفضائية ـ الزمانية وتلتقي عبقريتان في لحظة غير زمنية. إن تأويل نصٍّ أدبي حين «يتجاوز حواجز زمنه الخاص ليهتم بالحضارات الماضية، واضعاً نشاط الإنسان في المجتمع خارجَ حدود اللحظة والمكان» يعتبر فنًّا، («فنا ومهارة شخصية في معالجة الميراث المكتوب، المهارة الشخصية العبقرية لعالم اللغة Philologue»). فتُعزى للنص ولمؤوِّله صفة تُحفية. وإذْ يُصبح النصُّ والشارحُ عظيمين فإنهما يفقدان كل أثر تاريخي. وهكذا اكتسبت الحركة المضادة للوضعية في ألمانيا طابعاً غير تاريخي. فانتقل النصُّ الأدبي من حال **الوثيقة** إلى حال **إبراز** التحفة. ومهما يكن مستوى الاضطراب الذي أصاب النَّسقَ الوضعي قليلاً فإن هذا النسق لم يستطع أن يصمد بما فيه الكفاية، في حين ستلقى الحركة المقاومة له، فيما بعد، مساندة إضافية من فلسفة مارتان هيدجر.

أما في فرنسا فإن الأمور تسير بشكل مخالف : كان تيار تينْ وكونط يقاوم بشكل أحسن الهجمات الخارجية. وهنا جاء ردُّ الفعلِ من كوستاف لَنْسون الذي يُمكن مقارنة موقفه بموقف دِلتي. غير أنه يُقدم تصورًا مفاده أن علم الأدب ملزم باتباع علوم

الطبيعة في جميع تفاصيلها، بدقة زائدة. وكان من رأي لنسون أيضاً أن علم الأدب يواجه موضوعاً للتحليل متميزاً عن موضوعات علوم الطبيعة تميزا ملموساً. ويصوغُ الفرق الجوهري في «فرضية الوحدانية» : «إن موضوع التاريخ الأدبي هو وصف (الصفات) الفردية، وقاعدته هي الحدوس الفردية. فليس المهمُّ الوصول إلى نوع [أدبي] ما، بل المهم الوصول إلى [خصوصية] كورني وهيكو[4]. وهكذا يتعارض مع النزعات الوحدانية بصفتها التي سوندت في مجال علوم الطبيعة. ومع ذلك فإن هذه المعارضة ليست رفضا قاطعا؛ فالمقطع المُستَشهد به قد صوحب بملاحظة (حاشية) تبين جيدا أن لَنْسُون يرغبُ في الاحتفاظ بمنهج تين، مع تكميله : «إن الأعمال العظيمة هي تلك التي لا يفككها مذهب تين تفكيكاً شاملا»[5]. والسبب في ذلك أن اكتشاف القانون العامِّ لايُمكن أن يكون هدفا في مجالٍ يقتضي وصف الظواهر الفردية. إن اتباعَ هدف من هذا القبيل يمكن حتى أن يهدد يقينية الوقائع. ويختمُ لنسون في «منهج التاريخ الأدبي» بقوله : «واليقين هو بصفة عامة في الجهة المعاكسة لتعميم المعرفة (أو لعموم المعرفة)»، أو بعبارة أخرى :«إن اليقين، كما قلت سيضعف كلّما تَقَوَّى التعميم»[6].

إن الوسائل المؤدية إلى معرفة الواقعة الأدبية الفردية وفهمها تختلف، حسب لنْسون، عن الوسائل المعتمدة في علوم الطبيعة.إن «الحَدسَ الفرديَّ» ينبغي أن يُصاحب، منذ البداية، تحليل كل إنتاج فني فرديٍّ. فعلى الباحث في هذا الميدان، قبل أن يتصدى للنشاط العلمي، أن يكون متذوقاً للأدب، يعرف كيف يتمتَّع به. ومع ذلك فإنَّ لنْسون أميلُ من دِلتي إلى تجاوزِ الحدسِ واللذة الجمالية في اتجاه الموضوعية. إن اللقاء بين الذاتِ وموضوعها خلال لحظة علوية ـ بدون أي ارتباط تاريخي بهذه الجهة أو تلك، هذا اللقاء الذي كان كبير الأَهمية عند دلتي ـ لم يكن الهدف المنْشود عند لَنْسون، بل إن المهامَّ التاريخية للموضوع قد احتُرِمَتْ ـ على خلاف ذلك ـ بشكل دقيق. وهذا المظهر يشكلُ الميراث الأكثر أهمية عند الوضعية. وقد بسط لَنْسون برنامجاً واسعاً للبحث، يضم مراحل مختلفة تخضع لترتيب إجباري، هي : اعداد النص الأصلي، تاريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزائه، مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات، البحث عن الدلالة الأولية «المعنى الحرفي للنص» وكذا الدلالات المنزاحة عنه («المعنى الأدبي للنص»)،

تحليل الخليفة الفلسفية والتاريخية للنص (منظورا إليه، والحالة هذه، «في علاقة مع مؤلفه وعصره» وليس نتيجة إسقاط تصورات الباحث المعاصر)، دراسة المراجع والمصادر، نجاح العمل الأدبي وتأثيره، تجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربةبشكلها أو محتواها،دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنّى تقويم أصالة الأعمال العظيمة، التفاعل بين الأدب والمجتمع[7].

إن تحقيق هذا البرنامج يقود إلى معرفة موضوعية لايمكن أن يشكك فيها إلا ظهور وقائع جديدة، وليس الأراء المتغيرة لباحثين آخرين.

أما النسبية التاريخية، أي ضرورة عدم إسناد قيمة ودلالة لنص أدبي إلا في إطار سياقه التاريخي، فتظل مسلمة منهاجية لاتجحد في علم الأدب الفرنسي، حتى في اللحظات التي ضعف فيها الارتباط بعلوم الطبيعة. وبخلاف ذلك فإنّ مدرسة دلتي لاتؤمن بالنسبية التاريخية. إن أتباعها ـ مثل المدرسة المعروفة باسم «التأويل المحايث» ـ مستمرون في تبجيل الطبيعة التحفية واللاتاريخية لـ « العمل العظيم» دون تحديد لمن يُعطي تلك الصفة، ولا الظروف التي يتم فيها ذلك. ويعتبر إميل ستيجر، الذي نتناوله مستقبلا، أحسن ممثل لهذا التيار.

تفسير النص، والتأويل المحايث

إن الممارسة الفرنسية المشهورة بـ «تفسير النص» (أو شرح النص)، لايمكن أن توضع في نفس المستوى مع «التأويل المحايث» برغم التأكيد في الغالب على خلاف ذلك. فبرغم مابين المقاربتين من تشابهات، راجعة إلى كون البرنامج غير ـ التاريخي للثانية غير مطبق بصرامة، فإن الفرضيات النظرية تختلف اختلافاً بيِّناً. إن لـ «تفسير النصّ» أساساً تاريخيا صَلْباً لن يهدد حقا إلا من طرف النقد النفسي.

وإنما يمكن مقارنة مكتسبات مدرسة دِلْتي بالأبحاث المنجزة في مجال تاريخ الأفكار؛ مع أبحاث بول هزار مثلا (1935). إذ يتخلى في هذه الأ بحاث عن التنوع النسبي للوقائع التاريخية لصالح التعميمات التي تتجاوز إطار الفردية. فموضوع الدراسة عندهم هو جوهر العصر أو رُوحه. وتحصل العموميات بطريقة حدسية قائمة على التعرف، لاعلى ملاحظة الوقائع. وفي ألمانيا ما يُوازيِ عمل بول هزار نجده في

أبحاث كل من كورف (1923)، ورُودولف أونجز (1929). إن النص الأدبي، بما هو كذلك، لم يكن قط مركز النقاش، ولا يكوّن إلاَّ جزءا من المناخ الفكري الأعمِّ الذي يمتصُّه. بخلاف ذلك يمكن اعتبار «تفسير النص» تحقيقاً مبسطاً لبرنامج لَنْسون كما طبق في التعليم الثانوي والجامعي. إن «تفسير النَّص» ليْس، حسب هلموت هتزفيلد [8]،

«ممارسة مدرسية» وحسب، ولكنه، إلى ذلك، «نشاط علمي دقيق» يتمثل في أننا كثيراً ما نجد أنفسنا في مواجهة جزء من نص. ولذلك كانت **الخطوة الأولى** من هذه المقاربة هي « وضع النص في مكانه من الؤلف الذي أخذ منه». يجب أن يُعرض مجرى الحدث وعلائق الشخصيات، كما تعرض بعض الوقائع المتصلة بتاريخ الجنس عند الاقتضاء. **والخطوة الثانية** هي مرحلة فهم النصّ، أي التحليل الدلالي، وفي **الخطوة الثالثة** يُحدد مقام النص في التاريخ الأدبي، ثم يُحدد شكله،فيما إذا تعلق الأمر بـ «الأشكال الثابتة» (عروض، بنية التراجيديا....الخ). والمرحلة التالية لما سبقَ هي مرحلة التحليل الأسلوبي، الذي اعتبرَ الجزء الأساسي في «تفسير» النص، والتي تُتْبَع، في الأخير، بالتقويم («نقد القيم»). ثم يميز هاتزفلد بين مَنْهجين للتحليل الأسلوبي؛ المنهج الوصفي الذي ارتبط باسم بالي وبرينو، وباسم البنيوي الدنماركي سورونسو والبنيوي الأمريكي ريفاتير، والمنهج التوليدي الذي يعتبر فوسلر وسبتزر أحسن ممثليه. (سنعود إلى التحليلات الأسلوبية عند سبيتّزر).

توجد عدة كتب تمهيدية للتعريف بـ «تفسير النص» الذي اعتبر شيئا قابلاً للتعلم. إن النص ولحظة تكونه أساسيان، وبهما يكسب «تفسير النص» قيمة موضوعية. وهذا السبب في عدم مناقشة الاختلافات في التأويل، فالمشكل الوحيد الذي يطرح نفسه هو مشكل «نقد القيم». والواقع أن هناك ترددا بين التقويم الايديولوجي والتقويم الجمالي، ففيما يتعلق بالتقويم الجمالي فإن المقياس المختار هو مقياسُ وحدة العمل الأدبي.

أمام اشتراط الموضوعية في «التفسير» تعترض أطروحة اتباع دِلتي الألماني (نستحضر خاصة إميل ستيجر الذي أحلنا عليه سابقا) القائلة بأن ذاتية الشارحة تكون نقطة الانطلاق وغاية في فهم النص، وأ الاعتبارَ الكبيرَ الذي يحيط بالنص المرصود للتحليل لايحدد اختيارَ الموضوع فحسبُ بل يحدد أيضا المسطرة المتبعة؛ من المعرفة الحدسية إلى البرهنة فإلى التأويل. و «الرجوع إلى الرُّوح ضروري، ليس بالنسبة للقاء

الأول فحسب بل هو كذلك بالنسبة للبرهنة نفسها. ذلك أننا لانتحاشى العقبات والاستنتاجات الخاطئة والالتباسات التي تَتَهَدَّدُ حتى أكثرنا ذكاء حين لايرجع إلا عقله، إلا عندما يقودنا صوتُ الروح العميق وينبهنا بلطف» [9].

إن الصَّوت الخَفي الذي يمنحه ستيجر كثيرا من الثقة قاده إلى وصف هذا الإجراء الاختباري المرح : «عندما أسيرُ على الطريق الصواب، عندما لايخدعني إحساسي لا أجد إلا الرِّضا في كل خطوة من خطواتي. وحينذاك ينتظم كل شيء دون صعوبة. ولانلقى إلا القبول من جميع الجهات : نعم ! كل إدراك يشير إلى آخر (...) ويكون التأويل واضحا، وعلى هذا الوضوح يستند صواب علمِنا» [10].

إن السياق التاريخي ليس كبير الأهمية بالنسبة للأعمال العظيمة». العمل «العظيم» لا يحمل بعدُ أثر تاريخيته، وليس في حاجة إلى ما يُنير جوانبه. إنه يهدم حدود الزمن والمكان ويصير تحفة ذات قيمة خالدة. وعلى عكس ذلك فإن الأعمال الأقل قيمة يمكن أن تستفيد من دراسة تسعى لابراز تاريخيتها. العمل العظيم يتطلب شارحاً مقتدراً. إنَّ الفنَّ والمهارة والعبقرية شروط ضرورية للمُؤوِّل حتى يستطيع التعبير عما يريد حيال العمل العظيم في صيغة مناسبة ـ طبعا ـ أي فنية.

لقد هوُجم هذا التصور من طرف موج Mooij (1963) فانطلاقا من تأثره بالفلسفة التحليلية جاء بتمييزات أساسية بين التقويم والتأويل أولا، ثم بين لغة الأدب ولغة علْمِ الأدب، وأخيرا بين مرحلتي النشاط العلمي : مرحلة بناءِ الفرضيات ومرحلة التعليل. بل إن موج هو واحد من ممثلي التصور الفِصالي الذي يجتهد في اختزال المقام التواصلي للأدب في النصِّ نفسه. فيشير، من جهة، إلى الصعوبات الموجودة فيما يتعلق بالمواد المتوفرة للاختبار (الامكانية الوحيدة في تصوره هي المراقبة بواسطة التجزيئ، أي الاحتفاظ بأجزاء من النص لمرحلة المراقبة). ومن جهة ثانية، يُرجع الاختلافات في التأويل إلى «طبيعة العمل الأدبي نفسها». حول النقطتين المذكورتين سيكون على التصور الموجه نحو نظرية للتواصل أوسع (من هذه) أن يقترح حلولا أخرى.

في الخمسينات بدأ ينمو في ألمانيا تفكير نظري حول الرواية، ارتبطتْ به أسماءُ كونترميلر، وفرانز ستانزل وإبرْهَر لَميرْت. وكان هذا التفكير يستند في جانب منه إلى

التوجيه الذي مهده دِلتي، غير أنه ابتعد عنه بجهده الملموس الذي استهدف الوصول إلى تعميمات. ففي إقامتهم لتصنيفات تتركز على العلاقة بين الزمن التاريخي والزمن الحكائي، من جهة، وعلى تصور السارد ومشاركته في الرواية، من جهة أخرى، كانوا يقووّن الاهتمام الذي أعطي للنص الأدبي مهملين، في نفس الوقت، المكونات الأخرى للمقام التواصُلي. كما كانوا يهيئون، في الحين نفسه، الميدان لاستقبال البنيوية في ألمانيا. ويُتحدث بصدد منهجهم عن «تحليل البنيات»، غير أن ذلك لايسمح باستعمال هذه التسمية إلا بقدر كبير من الاحتياط، ذلك لأن عنصر البنية الذي كان يشغل بالهم كان شديد العزلة. وزيادة على ذلك فإن التفكير في المنهج البنيوي باعتباره مبدأ للفهم غائب كليا في هذه المدرسة. ولهذه النظرية السَّردية نقطة مشتركة مع مدرسة دِلْتي، تَتَجلى في أن تاريخية الظواهر ا لمدروسة والمقام التاريخي للباحث غيرمأخوذين بعين الاعتبار. وكانت قابليةُ المنهج السَّردي للنقل مزية كبيرة، من ذلك أن مجموعة من الأعمال أمكنها أن تظهر، وهي تحلل أعمالاً ملحمية بأداة تَمَّ عرضها، دون أن تتدخل ضرورات شخصية صارمة (على طريقة ستيجر) لفرض قيود على الباحثين وتثبيط عزائمهم.

النقاش المنهاجي في ألمانيا وفرنسا خلال الستينات

إن التأويل في توجهه الذي يقدم الذات والتركيب (التوجه التركيبي synthétique «الهرمينوطيقي») كما هو في توجهه الذي يقدم الموضوع والتحليل قد استطاع أن يكون منتجا دون أن يُلاقي عوائق كبيرة إلى حدود حوالي 1965. ففي هذه السنة بالتحديد ظهرت ثلاث دراسات حول تقويم الأدب، هذا الموضوع الذي يكتسب أهميةً متزايدة والذي اعتقدتْ هذه الأعمال أن بوسعها تقديم جواب عنه (Lokemann, 1965. Walter Muller-Seidel 1965. Max Wehrli 1965) . و قد كان لهذه الدراسات مزية البرهنة على أنه من المستحيل إدخال مفهوم القيمة في الأدب دون طرح مشكل التاريخية من جديد. ففي حين عوض مفهوم القيمة الجوهرية في الخلاقة[12] المعاصرة بمفهوم نسبي، فإن علم الأدب مازال يعتبر القيمة كما لو كانتْ مرتبطة بالموضوع، فلم يَتَساءل من أجل من يحصل النص الأدبي على قيمة، ولا في أي سياق. بل إن عبارات مثل «الصادق» و «الجيد» و «الجميل» كانت تستعمل

كمقاييس مطلقة ملازمة لموضوع . يستثنى من هذه القاعدة شولت ـ ساس (1971) الذي رافع لصالح النظرية التحليلية للقيم، في أفق لم يكنْ معروفا إلى ذلك الحين في ألمانيا.

إن استعمال مقاييس القيمة الميالة إلى الإطلاق بدون تخصيص تاريخي كان غير مقبول؛ يضاف إلى ذلك عدم قبول المصطلح. فعدم دقة مفاهيم مثل «الصادق» و «الجميل» و «الجيد» يدل على أنها لم تكن مؤهلة لتكون جزءا من البرهنة العلمية.

وهكذا فإن النقاش المنهاجي اتسع في ألمانيا أيضا استاعاً كبيرا بعد سنة 1965. وتكونت ثلاثة معسكرات. فهناك من جهة التوجه اللساني الشّكلاني، الذي كان يطالب صراحةً بممارسة أكثر علمية للدراسات الأدبية، وهذا الاتجاه يعتبر اللسانيات على وجه خاص، المبحث العلميَّ النموذجي ولذلك حذا حذْوها في جَعْل البحث عن (القوانين) الكونية (الشاملة) في المرتبة الأولى من الاهتمام. يمكن أن نذكر من بين ممثليه مانفريد بْييرويش، جونس إهْوْ، تون أ. فان ديك [13]. ففي سبيل البحث عن قوانين عامة ومحاولة إنشاء لغة نظرية صار هذا الاتجاه لايهتمُّ بالعملِ الأدبي إلا في حدود ضيقة، وليسَ غريباً أن يُمتص **النص الأدبي** من طرف النصٍّ بصفة عامة، وألا يثير مظهر **الأدبية** إلا قليلا من الاهتمام، الشيء الذي لم يكن متوقعاً في الأصل.

أما المُعسكران الآخران فقد اختارا تاريخية الظواهر كلِّها نقطة انطلاق لهما. فالتيار المتوجه نحو المادية التاريخية، متبنيا وجهة نظر الفلسفة الماركسية في التاريخ، كان يحسُّ أنه مرتبط بحتمية متفاوتة الصرامة، مرتبط بشمولية منهاجية، وبالمعارضة بين المظهر والوجود، ثم هو يحسُّ نتيجة لذلك أنه مرتبط بمفهوم الوعي الزائف.

التيار الآخر الذي أدمج في نظريته الأدبية مظهر التاريخية لم يقل بالحتمية، بل اعتنق نسبية تاريخية وثقافية تجد أساسها التجريبي في المسافة الجغرافية والزمنية التي خضع لها القراء اللاحقون بالنسبة لأعمال الماضي الأدبية، كما خضعت لها الأعمال الأدبية في علاقة بعضها ببعض. إن هذه المدرسة التي عرفت انطلاقةً كبيرةً في ألمانيا بفضل هانس روبيرت يوس والتي تتطور حاليا في اتجاهات مختلفة، قد عرفت تحت اسم «جماليات التلقي». فبرغم أن يَوْس لم يعمق في انطلاقته الأولى هذه العلاقة، فإن

نظرية التلقي تبدُو مرتبطة بأكثر من سبب بالشكلانية الروسية، وخاصةً بالبنيوية التشيكية. إن اندراج النص الأدبي في مقامٍ تواصليٍّ هو إحدى أهمِّ نقط هذا الارتباط. فيمكن العالِم، حسب حقل التحليل الذي يختارُه، أن يربطَ النصّ ـ باعتباره دليلا ـ إماً بالمرسل وبمواضعاته، أو بأنساق المعايير، وأفق الانتظار عند القراء المعاصرين أو من يأتي بعدهم. فبالنظر إإلى أن النص هو نفسه موضوعُ التحليل، فإنَّه يوجد في سياق التقليد حيالَ النصوص السابقة عنه أو اللاحقة أو المعاصرة له، ويمكن، بالتالي، استخلاصُ ملامح مميزة. وبالنظر إلى أن القارئ هو موضوع التحليل فإنه يلزم اشتراك تخصصات علمية في البحث عن الملامح السوسيولوجية أو السيكولوكية المتضمنة في عملية القراءة.

إن الأساس الابستمولوجي لنظرية التواصل مايزال موضوعاً للنقاش. وقد اعتبر المنطلق الهرمنوطيقي عند يوس من طرف البعض ضعيفا جدا، وعوِّض بالفصل بين الذاتِ والموضوع. وهكذا يطالبُ نُورْبِيرْ كرُوبنْ (1977) ـ وهو يستعملُ مناهجَ السيكولوجية التحليلية ـ لعلم الأدب بتصوُّرٍ تجريبي محضٍ. إن المُتلقي، في نظره، هو وحده الذي يمكن أن يكونَ موضوعاً للباحث. والتحليل التاريخي الذي لايستطيع أن يفي بالشرط الذي يشترطه كروبن، نظراً لِعدمِ إمكانية الوصولِ إلى المُتلقي مرفوضٌ ضرورة بسبب الاندماج الحتمي بين الذات والموضوع. أما طرق الإيهام ومنهج التراضي المستعاران من التحليل النفسي اللذان يقدمهما كرُوبن كإمكانيتين لإعطاء التحليل التاريخي قاعدةً تجريبيةً فلن يكونا أبداً مقبولين من طرف مؤرخي الأدب. ومع تقديرنا للصرامة التي تميزت بها المناقشات المنهاجية عند كروبن، فيجبُ أن نضيف أن النتائج المستخلصة منها تبدو مغالية إلى حدٍّما.

وتشْترك تياراتُ نظرية التلقي على اختلافها في القول بأن النص الأدبي دليلٌ. وهكذا تتميز نظرية التلقي عن التصورين الآخرين اللذين يعتبران النص **وثيقة أو تحفة.**

في ألمانيا، كما في الأراضي المنخفضة كانت النقاشات المنهاجية تجري بين مُدرِّسين جامعيين. أما في فرنسا، حيث يضم نظامُ التعليم العالي مؤسسات أخرى إلى جانب الجامعات (مثل مدرسة الدراسات العليا)، فقد كانت الجامعة أقلّ انفتاحا على الأفكار الجديدة. وهكذا فإنّ النقد الموجَّه ضدَّ تقاليد الوضعية واللانسونية جاء إليها من الخارج.

وقد استُعمل « الخارج» هُنا في مَعنيين : إذ يَتَوجه الانتباه من جهة إلى المسْتَرْوِمين الذين يعملون خارج فرنسا (نقتصر هنا على أشهرهم : كارل فوسْلر وإريش أورباش وإرنست روبير كورتيوس وسبيتزر). وإلى منظري الأدب المشتغلين خارج الجامعة.

نركز أولا على المجموعة الأولى من خلال أحد ممثّليها. لقدأعارَ ليو سبيتزر اهتماما للائحة مراجعه الثقافية ومنهجه في كتابه المشهور اللسانيات وتاريخ الأدب Linguistic and literary history 1948. فبدل الدراسات الاشتقاقية في اللسانيات، وبدل تاريخ الأدب، المبحثان اللذان تكوَّن في أحضانهما واللذان ينتميان إلى الثقافة الوضعية، يطالبُ سبيتْزر بالبحث عن «الأصل السيكولوجي للنص»[15]. إن العناصر الأسلوبية المثيرة، والانزياحات في النص الأدبي يمكن أن تختزل إلى قاسم مشترك يدلنا على رؤية مؤلفه للعالم. فبعد أن تُرصد هذه التفاصيل في مستوى «المظهر السطحي للعمل الأدبي الخاص» تجمع وتدمجُ في «مبدأخَلاَّق». وهكذا يتم «الانتقال من اللغة أو الأسلوب إلى الروح». وبالرُّجوع إلى شْليرْمَاشر ودِلتي يقترح سبيتْزر أن نأخذ، بعد هذه العمليات، الطريق المضادَّ ونتساءَل عما إذا أمكن أن يكون «المشكل الداخلي» الذي حُدِّد فرضاً انطلاقاً من أمر جزئي حاضرا في مجموع النص. إن «الأسلوبية التكوينية» عند سَبيتزر تحلِّلُ النصَ لتصل في النهاية إلى معرفة كاتبه. وهي لاتسلك في ذلك طريقة الوضعية التي كانت تسعى إلى الدخول إلى حياة المؤلف، بل طريق تحليل الحمولات النفسية الأكثر خفاءً عنده. ولايستطيع سبيتزر أن يُنكر تأثُّره بسجمون فرويد برغم محاولته الابتعاد عن مبحث الكبت الجنسي، وتفضيله الكشف عن حضور النماذج الايديولوجية. لقد حاول بمنهجه هذا أن يحد من تأثير لنسون الذي ترك بصماته القوية في جميع ندوات المسترومين في العالم أجمع. يُعطي سبيتزر مثالا بذلك التأويل الذي أعطاه لنسون لـ رابلي، والذي بقي كبير الانتشار[16].

بالنظر إلى أن العمل الأدبي يكون، دائما، عند سبيتزر نقطة انطلاق الملاحظة (الرصد)، ونظراً، بشكل خاص، للسجال الذي قادهُ سبيتزر في العشر سنوات الأخيرة من حياته ضد لاعقلية فلسفة هيدْجر وشعْريته، وضدَّ النقد الوجودي عند يُولي استخلصَ ويليك أن سبيتزر يقتربُ من النقد الجديد New Criticism الأمريكي. والحال أن سبيتزر نفسه لم يجرؤ قط على الانتساب إلى هذا التيار.

تقوم الأسلوبية النفسية عند سبيتزر على مخافقة تاريخ الأدب الوضعي، من جهة، وتاريخ الأفكار، من جهة ثانية، هذا الأخير الذي اعتُبر في نظر الكثيرين مفتقدا للدقة. فضدَّ تاريخ الأفكار يتجه عمل إرنست روبيرت كورتيوس الذي حاول بيان الاستقلال النسبي للتقليد الأدبي والجمالي وسط التطور التاريخي الأوربي.

ومع ذلك فإن أعنفَ ردٌّ فعل ضدَّ لَنْسون صدر عن تيار عُرِف تحت اسم **النقد الجديد**[18]. إن الوحدة التي يوحي بها هذا الاسم يَنبغي في جميع الأحوالِ أن تعتبر استراتيجية أكثر من أن تكون منهجية[19]. يتحدث بيكار عن «واقع يغلِبُ فيه السجال على الثقافة». وكانت مصادر الإلهام بالنسبة **للنقد الجديد** هي البنيوية الانطروبولوجية لكلود ليفي ستروس، والتحليل النفسي الفرويدي. ويمكنُ أن نَلحظ أيضا في حدودِ ضيقة تأثير نيتش. فالرجوع إلى فرويد يتجلى في الانطلاق من النص الأدبي للوصول منه إلى شخص الكاتب. فالعناصر المستخرجة من العمل الأدبي هي المعتمدة في التوصيل إلى البنية النفسية للكاتب، وهي عناصر موضوعاتية (ولم تَعُد أسلوبية كما عند سبيتزر). ويتركز الاهتمام بشكل خاص على دلالة تجارب الطفولة. ويحاولون، في نفسِ الآن، إدخال هذه البنيات النفسية الفردية في بنية نفسية عامة. وبالنظر إلى هيمنة التأثير الفرويدي (عند شارل مورون مثلا)، فإن الأمر يتعلق بعوامل نفسية غير واعية . كما أن السياق التاريخي للنصِ والكاتب مَعًا لم يؤخذ بعين الاعتبار.

وهذا التيارر يُمثلُه شارل مورون وريشار ويولي وستاروبانسكي، وهو من **مدرسة جنيف**. ويجب ملاحظة ما بينهم من فروق لم يُشر إليها هنا. ويُمثِّل جان بول ويبر، في قوله بالموضوع الواحد[20]، الطرفَ الأقصى في «النقد الموضوعاتي»، ويتعلق الأمرُ عنده بربط المؤلف بحدث بارز من طفولته (ذلك الحدث الذي نلاقيه في جميع النصوص عبرَ جميع أشكال التصوير). إن النصَّ الأدبي، في نظر النقد الجديد، **عرَض** دالٌّ. ويبين مفهوم العَرض كيف أن الأمر لم يعدْ يتعلق بتجديد بعض التفاصيل كما في التصور الوضعيِّ للنصِّ **الوثيقة**، حيث يُمكن للنص أن يقدم عناصرَ مهمة للترجمة الشخصية، بل بالحصول على صورة شاملة يمكن أن نُرجع إليها جميعَ النصوص. «إن هذا النقد نقدُ مجموعات، وليس نقد التفاصيل»، كما يقول جان بْيير رِشار، كما أن بيكار، الخصم اللدود، للنقد الجديد «يَنعتهُ بالشمولية»[21].

إن النزاعَ بين النقد الجديد والنقد الجامعي في فرنسا قد سجلته الكتابات والردود المتبادلة بين رولان بارت وريمون بيكار في الأعمال التالية : **تاريخ أو أدب** (1963a) **والنقد والحقيقة** (1966) وهما لِرُولانْ بارت. **ونقد جديد أم خدعة جديدة** 1965 لـ بيكار، ففي مقابل المنهج السببي التكويني الذي يستعمله المؤرخ، الذي يركز على مراحل تكوين العمل الأدبي، وهو، نتيجة ذلك، منهجٌ محدود، يُحدِّد بارث العلاقة بين العمل الأدبي وقارئه باعتبارها سميوزيساً حرا. فليس المطلوب اكتشاف الدلالة التي أعطاها المؤلف لعمله الأدبي. بل المطلوب بناءُ معنىً، باعتباره فعلا خلاقاً حرًا للذاتية. فالعمل الفنيُّ يُصبح «دالا على مَدلول».

ويهدف بارثْ إلى ذاتية تكون الذات فيها جزءا من «رؤيات للعالم» محددة بدقة، يمكن تصنيفها إلى فئات واضحة.

إن بارث يطالب بأن يكونَ« النسق واضحاً»، وذلك ما يعني عنده «الفكرة المسبقة التي نكونها عن العالم»[22].

إن هذا التفكيرَ الذي يعتبر دلالة نص أدبي ما مرتبطةً بنسق ومتغيرةً تبعاً لذلك، قد رُفض من طرف بيكار الذي كان يبحثُ، باعتباره مؤرخا للأدب، عن تحديد للدلالة الموضوعية الثابتة.

تُوجد في تصورِ رولان بارت عناصرمُشابَهة دقيقة مع تصور نظرية التلقي الألمانية، ولو في المرحلة الأولى من مراحل هذه النظرية. ومع ذلك فإن نظرية التلقي أقامت علاقة مع البنيوية التشيكية والسميائيات ثم تبنت حججا دقيقة (لطيفة) تسمح بتلافي الهوة السحيقة التي تفصل بين الدلالة التكوينية، كما فهمها بيكار، والدلالة المرتبطة بنسق كما فهمها بارث. إن نظرية التلقي يمكنها أن تتبيَّن، من وجهة نظر سيميائية، كيف نُقلت الدلائل من سياقها التاريخي الأصلي إلى سياق آخر، وتُفسِّر المسافة الناتجة عن ذلك بالرجوع إلى الدلالة الأولية.وزيادة على ذلك يُمكن أن نميز بين مستويات للتلقي بشكل يؤدي إلى إلغاء اندماج الذات بالموضوع، الذي نصادفه عند بارت، في مستوى أعلى، أي عند تحليل الأنساق الذاتية. ويقدم كتابه عن **راسين** (1963)مثالا للحرية التي تحظى بها الدلالة، ومثالاً أيضا لـ «استعداد» النصِّ، حسبَ عبارة بارث.

إن عمل راسين هو الدال الذي منحه بارت مدلولاً مستعارا من النسق الانطروبولوجي لـ لڤي ستروس ومن علم النفس الفرويدي. فالنصُّ الأدبي هو **الحافزُ** الذي يثير في القارئ **استجابة.**

وفي هذه النقطة يتميز بارت عن باقي ممثلي النقد الجديد، هذا النقد الذي يعتبر النصَّ عرضا دالا، كما سبق.

إن التَّحدي الناتج عن أطروحة بارث ولد سجالا ضد التصور الجامعي **للوثيقة** الذي لايترك للقارئ أيةَ حرية أو إبداعية لإنتاج المعنى. وتولد سجالٌ آخر ضد الأهّمية التي أولاها لَنْسُون للواقعة الفردية، وضدَّ غياب أية محاولة عنده للتعميم.

إن علم السرد الفرنسي المستلهِم لـ فلادمير پروت الذي ساهم في تطويره كل من برمون وكريماس وتودوروف، وكذا بارث، قد حاولَ، ما أمكنه ذلك، الوصول إلى تعميمات خاصة في مستوى متن النصوص السّردية. فنظريات متتالية الأفعال والعوامل والممثلون تربط النص الأدبي بالعالم الأنتروبولوجي، ولاتسمح أبداً نتيجة ذلك باستخراج علامات خاصة بالأدب. تُعتبرُ مجلة communication 8.1966 أول منشور اهتم بنشاط هذه المدرسة.

هناك محاولة ثانية للتعميم، ولكنها صادرة، هذه المرة، عن اللسانيات البنيوية. إنها مساهمة رومان ياكوبسون في مجال التحليل الشعري (مثلا ياكوبسون(1963). إن النقاش الذي دار حول البحث عن العلاقات التعادلات في سُناتة بودلير وشكسبير، وخاصة بمناسبة تحليل قطط بودلير (1962)- الذي أنجزه بتعاون مع ليفي ستروس[23] - نقاش مشهور[24]. غير أن ميكائيل ريفاتير هو الذي صاغ الاعتراضات الأساسية ضد المنهج[25]. وهو يستمدُّ حجتة الرئيسية من القدرة الإدراكية المحدودة عند القارئ الذي لا يستطيع أبدا ملاحظة علاقات التعادل الدقيقة من جهة، وإلى المادة التاريخية الحاضرة ضرورة في المادة الدلالية والتي لايعيرها المنهج الوصفي عند ياكوسون الأهمية التي تستحقها من جهة أخرى.

أخيرا يجب أن نذكر «البنيوية التكوينية» الفرنسية المرتبطة باسم لوسيان گولدمان (1964) وجاك لينهاردت (1973)، فبخلاف ماعليه الحال في «الأسلوبية التكوينية»

لـ سبيتزر فإن البنيات السردية الكبيرة لم تربُط بالبنية النفسية للكاتب بل بالمحيط التاريخي والاجتماعي، كما ربطت بالبنية الاقتصادية التي يعيش فيها المؤلف. إن هذا الاندماج في السياقات الاجتماعية الأوسع قد تَمَّ على قاعدة مادية تاريخية. فـ كلرمان يفترض تشابها بين «البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في النظام اللبرالي»[26]، فالنص يوجد حينئذ في علاقة واضحة لإعادة الإنتاج بالنسبة للواقع غير اللساني. كل ما هنالك أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج موضوعاتي مباشر كما في النظرية الماركسية الأرتوذوكسية، بل بإعادة إنتاج شكلي غير مباشرة. لقد تم العبور في الواقع، من الوحدات الموضوعاتية نحو المستوى البنيوي. إن هذا المنهج لا يأخذ بعين الاعتبار مشاركة القارئ الحية في عملية بناء المعنى، ولا يسمح أيضا بإسناد وظيفة للنص الأدبي تتمثل في التصور المسبق لعالم من التجارب.

الشكلانية الروسية

وصفنا لحدّ الآن مناهج التحليل والوصف والتأويل النصي، وكذا واقع النص في عملية التواصل، كما درست ونوقشت في فرنسا وألمانيا. وقد أشرنا في مناسبات عديدة إلى الشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية والنقد الجديد.

ولاستخراج دلالة هذه التيارات بالنسبة لنظرية الأدب الحالية يحسن أن نتناولها بمزيد من التركيز. وفي سبيل ذلك نعيد طرح بعض الأسئلة : ماهو موقع النص الأدبي داخل المقام التواصلي ؟ وهل أقيم تفريق بين المقام التواصلي التاريخي كما نقله إلينا النقد وتاريخ الأدب، من جهة، وبين عملية التواصل التي يشارك فيها القارئ المعاصرُ من جهة أخرى ؟ وهل فرق تفريقا جذرياً بين القارئ والباحث، بين التحليل والتقويم؟ إن هذه الأسئلة ترتبط مباشرة، كما يفهم من الكلام السابق، بمشكل تاريخية النص، كما أنها تسمح بمعاينة إلى أي حد تتمتع الحلول المقترحة بخاصية قابلة للمراقبة.

يقوم أحد المبادئ الأساسية لنظرية التواصل والنظرية الأدبية الحديثة على أطروحة تعود إلى نيتش وبروكسون ومؤداها أن الكلمات لا يمكن أن تطابق الأشياء التي تدل عليها. فاللغة وسيلة ضرورية ذات إمكانيات محدودة في التعبير عن التنوع والتغير الكبيرين اللذين تتصف بهما التجارب الإنسانية. في سنة 1889 كتب برگسون : «إن

الكلمة بحدودها الضيقة. الكلمة القاسية، التي تختزن كل ما هنالك من ثبات ومن مشترك (عام) فتختزن بالتالي ماليس شخصيا من الانطباعات الإنسانية، إن هذه الكلمة تسحق أو، على الأقل، تخفي الانطباعات الدقيقة والفلوتة لوعينا الفردي». إن تسطيح اللغة الناتجَ عن وضع ماليس متشابها في مستوى واحد» [28] يمكن أن يعاق بواسطة الفن وخاصة الأدب. إن التفكير البرگسوني، كما لاحظ ذلك كرتيوس (1976)، ماثلٌ في تصورات الشكلانيين الروس، وخاصة في المقال الهام الذي كتبهُ فيكتور شكلوفسكي تحت عنوان «الفن باعتباره إجراء» (1916) :

«وهكذا فلاسترجاع الإحساس بالحياة، وللإحساس بالأشياء، للتحقق من أن الحجارة هي الحجارة يوجد ما يسمى بالفن. إن غاية الفن هي إعطاء إحساس بالموضوع باعتباره رؤية، وليس باعتباره إعادة تعرف؛ إن الطريقة التي يتبعها الفن هي تفريد (توحيد) الموضوعات، هي طريقة تؤدي إلى غموض الشكل، وزيادة صعوبة التلقي ومدته، فعملية الإدراك في الفن غاية في ذاتها ويجب أن تطولَ ؛ الفنٌّ وسيلة للتحقق ممًّا يصير إليه، أما ماهوعليه فلا يهم الفن» [29].

وتبعا لذلك فإن شكلوفسكي كان شديد الغموض في تحليلاته ودراساته النقدية، ويبدو من المقطع المنقول وكأنه يعزو أهمية للطريقة التي يتصور بها القارى نصًّا ماً. ويبين في المقال المذكور كيف أن نصا لم يكن في أصل نشأته أدباً يُدرك باعتباره أدبيا، والعكس ؛ أي أن نصا أنشئ باعتباره أدبا، يدرك باعتباره نصا غير أدبي. ويخلص إلى أن «الميزة الجمالية للموضوع، وحقه في الانتساب إلى الشعر، هو نتيجة طريقتنا في التلقي» [30]. غير أن شكلوفسكي يكاد لا يأخذ موقف القارئ في مناسبات أخرى بعين الاعتبار. فعندما يفترض أن مُحتوى عمل أدبي ليس شيئا آخر غير «مجموع الوسائل الأسلوبية [31] » للنص، فإنه يبدو وكأه يعتبر النصَّ وحدة قائمة الذات مستقلةً عن إدراك القارئ لها، وكما هو حال فردناند بالدو نسبيرجر (1921) في فرنسا الذي كان يعترف مبدئيا بأنَّ إسنادَ قيم للنصوص الأدبية يُمكن أن يَتَغيَّر دون أن يأخذ هذه الأمور بعين الاعتبار في تحليلاته، فإنه يبدو أن الشكلانيين بدورهم لم يقبلوا جميع نتائج التصور النسبي للنص إلا بشكل بطيء.

إن الشكلانيين الروس الذين انحصرتْ أنشطتُهم في المرحلة الممتدة بين 1914 و 1930، لم يكونوا يرون الأدبَ موضوعا لعلم الأدب، بل إن موضوعه في نظرهم هو «الأدبية»، ذلك المفهوم الذي حدده رمان ياكوبسون سنة 1921؛ «وهي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[32]. وبالرغم من أن تصريحات أخرى لياكبسون تترك ـ مبدئيا ـ للقارئ دورَ التقرير فيما إذا كان ينبغي اعتبارُ النص أدبيا فإن أبحاثه وأبحاث الشكلانيين الرووسِ الآخرين تتركز في المقام الأول على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينهما، وعلى الو ظيفة التي تؤديها في مجمل النص. وهنا تكمن، فيما يبدو، إحدى أكبر مزايا الشكلانيين. لقد طوروا مناهج لتمييز العناصر النصية ووظيفتها. ولقد حللوا العناصر البانية للنصوص الأدبية، مثل العروض والقافية، وبنيات نظمية أخرى. كما حللوا الحافزَ والتحفيزَ والمتن الحكائي (أي الحدث ممثلا في تطوره الزمني وعلاقاته السببية)، والمبنى (أي البنية السّردية كما نظمت في النص). وفي الأخير يحتمل أن ترجع المساهمة الجوهرية للشكلانيين إلى شُروعهم في إنشاء لغة واصفة لعلم الأدب مستعملين في ذلك، وبانسجام، كلمات مثل : إجراء، عامل، مبدأ بان، وظيفة، تعارضي، هيمنة، نسق، بنية، سلسلة، تشويه، تألية....الخ.

لقد تصدى الشكلانيون الروس كما سجل ذلك تودوروف[33] لتحليل النصوص أكثر من تصديهم لبناء نظرية منسجمة. والأعمال التي تمثل أكبر اللحظات في إنتاج الشكلانية الروسية هي : ملاحظات شكلوفسكي حول طريقة الخلط في قصص تشيخوف، ودراسته لـ **دون كشوت**. ومقال بوريس اخنبوم «كيف صنع (معطف) كوكول» وتأملات رومان ياكبسون حول «الشعر الروسي الجديد» بمناسبة فلاديميرخليبنكوف.

ومع ذلك فإن الشكلانيين قد اشتهروا، على وجه خاص، في أوروبا الغربية من خلال تأملاتهم النظرية، غير أنه لتقويم مساهمتهم النظرية ينبغي الاعتماد أيضا على تحليلاتهم.

في المرحلة الأولى للشكلانية (وتمتد إلى حوالي 1925. هذه المرحلة التي هيمن فيها تأثير شكلوفسي) **كان النص الأدبي يعتبر معطى منفصلا عن القارئ ومعزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه**. إن هذه المرحلة التي نسميها

بحق شكلانية تقيم كثيرا من وشائج القرابة مع النقد الجديد New Criticism الأنگلوساكسوني الذي نعود إليه فيما بعد.

المرحلة الثانية للشكلانية الروسية (حوالي 1925 - 1930)، تتميز بطابع آخر خاصة تحت تأثير يوري تنيانوف، فالتصور الذي أطلقه شكلوفسكي دون أن يبسطة، ومفاده أن النصّ يمكن أن ينشأ باعتباره غير أدبي وينظر إليه باعتباره أدبا والعكس، هذا التصور أعاد تنيانوف تناوله وخصصه في مقالاته المتعلقة بتاريخ الأدب خاصة «الواقعة الأدبية» (1924) و«من التطور الأدبي» (1927). ويرفض تنيانوف إمكانية تعريف مفهوم الأدب بالتجريد : «إن وجود **واقعة أدبية** متعلقٌ بنوعيتها المميزة (أي بارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية أو مع السلسلة غير الأدبية)، وبعبارة أخرى، متعلق بوظيفتها»[34]. إن التمييز بين الشكل والو ظيفة الذي جرى أولا في مستوى التحليل النصي يمارس، منذ الآن، على الشكل العام للنص، وعلى وظيفته في سياق واسع ثقافي وأدبي وتاريخي. وهذه النظرة تعني أن العبور من الشكلانية نحو الوظيفة قد انجز.

إن التأكيد على النوعية المميزة ليس جديدا مع ذلك، إذ يمكن ربطه بمفهوم التجربة المميزة التي أدخلها الفيلسوف الألماني برودر كريستانسن (1909). كما أن اعتراف تنيانوف بأن النص الأدبي الواحد يمكن أن يمتلك وظائف مختلفة في سياقات أدبية واجتماعية ــ اقتصادية مختلفة، قد جعله يُدخل مبدئيا، وفي نفس الوقت، تفريقا بين الذي يحلل الظاهرة «الأدب» وبين تجربته الشخصية باعتباره قارئا. وهذا التفريق المتمثل في فصل التحليل عن التقويم، وعلم الأدب عن النقد الأدبي، قد صار واحدا من الوسائل التي تسمح بمراقبة أطروحات النظريات الأدبية، ويُكَوِّن قاعدة العلم الأدبي المعاصر.

لقد وجه تنيانوف انتباهه إلى العلاقة بين نص مَا والسلسلة الأدبية التي ينتمي إليها ففي سنة 1928 صاغ مع رومان ياكوبسون عددا من الأطروحات البرامجية [35] التي تعالج مشكلة العلاقة بين السلاسل الأدبية والسلاسل الأخرى (التاريخية، الاجتماعية ــ الاقتصادية ...الخ)، وهكذا ردَّ التحدي الذي رفعته المادية التاريخية. ورُفضت الحتمية الاقتصادية التي تبنتها الماركسية. وكتب اخنبوم بدوره مقالاً حول هذا المشكل في(**الحياة الأدبية** 1929) يجيب فيه عن الانتقادات المتكاثرة الموجهة ضد الشكلانية،

وينتقد خاصة مبدأ أسبقية الاقتصاد. كما طلب من سوسيولوجيي الأدب أن يكفوا عن أبحاثهم الميتافيزيقية حول أصل التطور الأدبي وأن يقنعوا بدراسة معطيات تجريبية قابلة للمراقبة. فـ «ليس في وسع تحليل للأصل مهما ذهب بعيدا أن يوصلنا إلى العلة الأولى، على الأقل مادامت الأهداف المطلوبة علمية (وليست دينية)»[36]. إن مساجلة الماركسيين، ومن بينهم، تروتسكي، كانت دلالةً أيضا على نهاية المدرسة الشكلانية التي جنح ممثلوها إلى الصمت.

ولم يكن من الممكن الرجوع من جديد إلى منهج الشكلانيين وتطويره في روسيا إلا في الستينات. إن ميراث الشكلانيين الروس يوجد بوضوح في السميائيات الروسية التي تمثل أعمالُ ندوةِ : دراسةُ أنساق الدلائل (1962) واحداً من أهم منشوراتها. وأشهر ممثلي هذا التيار ف. ف. إفنوف وف. ن. توبوروف وب. أ أو سبنسكي ويوري م. لوتمان وقد عرف الأخير في فرنسا بفضل ترجمة كتابه (1970) **بنية النص الفني** 1973.

البنيوية التشيكية:

عاش ميراث الشكلانيين الروس في تشيكوسلوفاكيا عبر **حلقة براك اللسانية** (1926 - 1948). ففي هذه الحلقة لعب رومان ياكسبون، ونيكولاي تروبتزكوي الفارّان من روسيا دوراً رائداً. لقد حفزت هذه الحلقة بقوة تطور البنوية في ميادين، منها ميدان علم الأدب. من هذه الزاوية تكتسبُ دراسات موكروفسكي وفيليكس فوديكا أهمية كبيرة. إن موكروفسكي، مثله مثل تنيانوف كان يضع النص الأدبي في سياق تاريخ الأدب وفي سياق النسق الثقافي بأجمعه. ومع ذلك فقد جاء بتجديد تجلى في تعريف الفنّ باعتباره واقعة سيميائية. وقد عبَّر عن هذا المفهوم خلال محاضرة بمناسبة المؤتمر العالمي السابع للفلسفة (1934). إن مصادرهُ المتجلية في فردناند دوسوسير وإدمون هوسيرل كانت معروفة عند الشكلانيين الروس، غير أن مكروفسكي نجح في وضع نظريته الأدبية في الإطار الأوسع لنظرية التواصل الموجهة نحو وجهة نظر سميائية. وأقام، في نفس الوقت، التفريق السوسيري بين المعيار القائم (اللسان)، والأقوال الفردية (الكلام)، هذا التفريق الذي اعتبر قابلا للتطبيق على الأدب أيضا عند تنيانوف وياكوبسون[37].

لقد بيَّن موكروفسكي (1934) أن النصَّ الأدبيَّ هو، في نفس الوقت، دليلٌ وبنيةٌ من الأدلة، وأنه يمثل، إضافة إلى ذلك قيمة. وإذا اعتبر النص دليلا أمكن تميز مظهرين : الرمز الخارجي أو الدال، الذي يمثل دلالة، والدلالة الممثلة أو **المدلول**. ولايمكن للعمل الأدبي أن يختزل في مظهره المادي، ذلك أن النصَّ المادي ــ الذي هو في اصطلاح موكروفسكي حدث عارض – لايتمتع بدلالة إلا بفعل الادراك. وموضوعُ علم الجمال ليس هو العرض (الدالّ)، بل هو الموضوع الجمالي (المدلول)، أي «التعبير وما رافق العرضَ في وعي المتلقي»[38].

وبخلاف الظاهراتي البولوني رومان أنكردن (1931) الذي أقام، هو الاخر، تفريقاً بين النصِّ الماديّ والموضوع الجمالي فإن موكروفسكي درس على وجه الخصوص نوعية الموضوع الجمالي القابلة للتغير. إن الموضوعَ الجمالي يكمن بالنسبة لـ أنكردن، في تحقيق ملموس للنص من طرف قارىء كفْء. لقد دافع، على الدوام، عن الامكانية النظرية المتعلقة بالتحقيق الوحيد المناسب، الشيء الذي قاده إلى عزل النصِّ الأدبيَّ عن سياقه. والواقع أن اعتباراته النظرية قد ساهمت في تبرير مبدأ التأويل المحايثِ للعمل الأدبيٌ (Walfgang kayser et Emil staiger).

يلحُّ موكروفسكي ــ عكس ماتقدم ـ على أن تأويل العمل الأدبي وتقويمه معرضان للتغير بحسب تغير الخلفية الثقافية والاجتماعية التي أُدْرِكَ العَرَضُ في علاقته معها. لقد كان بإمكان موضوعات ما أن تبني تقليعات جمالية عديدة عبر التاريخ الأدبيٌ على أساسِ عَرَضٍ واحد لا يتبدل. أما تعدد إمكانيات التأويل فقائمة على تعقيد العرَضَ المادي[39]. غير أن التأويلات الفردية في تصور مكروفسكي لاتكوِّن كلها موضوعاً جماليا : فليس الموضوعُ الجمالي شيئاً آخر غير ذلك الجزء المشترك بين التأويلات الفردية لجماعة من الملتقين وهي تأويلات ذاتية ضرورة.

وهكذا يوضعُ الأساسُ النظري لنظرية التلقي كما عالجناها أعلاه. والواقع أن **ياوس** يدين بالكثير للبنيويين التشيكيين وهذا لايصدق على موكروفسكي وحده بل يصدق أيضا على فِليكس فوديكا الذي تأخرت نسبياً ترجمة عمله الرئيسي إلى لغة أوربية غربية[40] .غير أن يوس كان يعرف أفكاره قبل أن تصدر ترجماتها[41] .

لقد طور فوديكا نظرية مكروفسكي السيميائية من زاوية إشكالية التاريخ الأدبي، مستلهماً نموذج المقام التواصلي، فقد وصف منذ سنة 1942 المهمة الثلاثية لمؤرخ الأدب، مميزا ضمن عملية التواصل بين رسالة النص، والمر سل، والمتلقي : 1) فالمهمة الأولية والمركزية تكمن في دراسة النصوص التي اعتبرت أدبا من طرف جمهور ما، في لحظة معينة، والتي تشكل سلسلة تاريخية. فليس النصُّ وحده هو الذي يستبد بالمقام الأول من اهتمام مؤرخ الأدب، بل تشاركه في ذلك الخليفةُ التاريخيةِ للحظة تولده. إن النصوصَ الأدبية مندمجة في نظام تاريخي، ولايمكن أن تُدرس باعتبارها ظواهر معزولة.2) والمهمة الثانية هي دراسة انتاج النص. إن مثل هذه الدراسة ضرورية لفهم الأزمة القائمة بين الابداعية الأدبية عند الكاتب، من جهة، والسياق الأدبي والاجتماعي الذي يعمل فيه من جهة ثانية. ومن المهم جدا، في دراسة العلاقة بين إنتاج النص والسياق، النظرُ إلى النص الأدبي باعتباره دليلا تهيمن فيه الوظيفة الجمالية، وهو موجه إلى جمهور محدَّد نسبيا في سياق ثقافي واجتماعي معين.3) والمهمة الثالثة تكمن في دراسة تلقي النُّصوص الأدبية. فبقطع النظر عن الظروف المادية لنظام التوزيع (دور النشر، المكتبات، الجرائد الأدبية، الراديو،الخ) فإن تلقي الأدب تابع للمعايير الأدبية كما هو تابع للانزياحات سواء كانت متوقعة أو محتملة بالنسبة لهذه المعايير. يمكن لمجموعات مختلفة من القراء أن تحترم معايير أدبية مختلفةً غير أن هذه المجموعات من القراء لاتتطابق ضرورة مع الطبقات الاجتماعية. إن هؤلاء القراء يتحددون بالاستعدادات النفسية والتربية أكثر مما يتحددون بالمهنة. والمعايير الأدبية ليستْ وحدات ثابثة بل تتغير تحت تأثير أدبية جديدة، وتحت تأثير التطور العام للثقافة والمجتمع. ودورُ مؤرخ الأدب هو تفسيرُ وتحليل التغيرات التي تظهر في نسق المعايير الأدبية المتبناة من طرف مختلف مجموعات الجمهور[42].

من الواضح أن فوديكا كان، وهو يصوغ المهامَّ الثلاث، يُقيم تفريقاً صارماً بين دورِ القارىء ـ المتلقي ودور الباحث الذي يوجد خارج المقام التواصلي المدروس. ومن الطبيعي أن الباحث قارىءٌ وشارحٌ في نفس الوقت، غير أن رأيه الشخصي لا يلعب دوراً إلا في مرحلة الاستكشاف. الواقع أن تاريخَ الأدب يمكن أن يعتبر حسب فوديكا فرعاً من التاريخ الاجتماعي. ونتيجة للوظيفة الجمالية للنصوص الأدبية فإن الأدب

يكوّن جزءاً من نسق التواصل. من الأكيد أنه جزء ظاهر التميز، ولكنه قابل مع ذلك لأن يوصف بمفاهيم نظرية التواصل.

إن نظريتي موكروفسكي وفوديكا المنسجمتين مع السميائيات الروسية، لم تفقدا بعد حسب رأينا، صلاحيتهما. ومن الغريب ما يلاحظ من أنهما لم تستطيعا اختراق العالم الانجلوسكسوني. ويمكن تفسيرُ ذلك بالتأخير الحاصل في مجال الترجمة : فبعد الانطولوجية الموجزة التي أعدَّها بول كارفان وجمع فيها بعضَ أعمال البنيويين التشيكيين كان علينا أن ننتظر سنة 1977 لتظهر الترجمة الانجليزية لعمل لوتمان الذي لا تخفى أهميته. وكذا مجموع مقالات مختلفة لـ موكروفسكي. وزيادة على ذلك فإنّ رومان ياكوبسون، وروني ويليك اللذين عملا في اتصال مع مدرسة براك ثم احتلاّ، بعد ذلك، مراكز جامعية مهمة في الولايات المتحدة؛ في هارفر ثم في بال، قد أدخلا بالتأكيد إلى أمريكا الشمالية بعض العناصر المهمة من البنيوية التشيكية، غير أنهما لم يدخلا النسبية التاريخية، بالتحديد، مع أنهما أكثر تمييزاً لهذه الحركة، والتي لم تكن أبداً من حيث المبدأ، غريبة عن الشكلانية الروسية.

صحيح أن رومان ياكبسون قد عرض في مقاله المشهور «اللسانيات والشعرية» (1963) الوظائف المختلفة للغة في إطار نظرية التواصل، غير أنه لم يعر اهتماماً كبيرا لدور القارئ في عملية التواصل، سواء في صلب النظرية أو في تحليله لنصوص الشعر. لم يكن يثيره ما يمكن أن يلحق تأويل نص وتقويمه من تغييرات بسبب الظروف التاريخية المتغيرة. وبرغم تعريف روني ويليك لمفهوم الفترة الأدبية ــ ربما كان ذلك تحت تأثير مكروفسكي ــ باعتبارها نسقا من المعايير المهيمنة في أدب فترة من المسار التاريخي [43]، فإنه كان دائما ميالاً إلى التقليل من قيمة الطبيعة المتغيرة لهذه المعايير. والواقع أنه عارض صراحة النسبية التاريخية حتى عندما دافع عنها ــ في صورتها الملطفة ــ واحد مثل إريش أورباش[44].

إن النصَّ الأدبي بالنسبة لـ ويليك **تحفة**، هو بنية من القيم، وليس موضوعاً نستطيع أن نعطيه قيمة، ففي حين كان موكرفسكي[45] يبين كيف أن «كل موضوع أو فعلٍ يمكنه القيام بوظيفة جمالية « في استقلال عن تنظيمه»، كان ويلي[46] يدافع عن وجودِ «ملمح مشترك في كل أدب».

إن وجهة نظر موكروفسكي وظيفية بكل دقة، في حين أن اهتمام ويليك يتركزُ على الأشكال الأدبية المنقولة. كان ويليك يعترف في أعقاب ت.س. إليوت بأن «الأدب الأوربي منذ هومير (...) يوجد متزامنا ويكوِّن نظاما تزامنيا» [47] دون أن تشغله معرفة أخذ قرار ترتيب نص وليس نصا آخر ضمن هذا التقليد، ومن اتخذ هذا القرار.

النقد الجديد New Criticism :

إن العاملَ الأهمَّ في جعل العالم الانكلوساكسوني يظهر مبتعداً عن النظريات الوظيفية ذات الأصل الروسي أو التشيكي هو، فيما يبدو، صلابة تقاليد النقد الجديد. فهذا النقد الذي استلهم الأعمال النقدية لـ ت. س. إليوت وإ. أ. ريتشاردز، التي كانت قد ظهرت خلال 1920 و 1924، قد انبثق في الولايات المتحدة خلال الستينات وهيمن مدة طويلة على العالم الجامعي الأمريكي.

إن الأدب يكمن، حسب تصور إليوت، في سلسلة من «التحف» [48] التي يمكن أن يضاف إليها عملٌ جديد دون أن يقع تغير في مجموع تقاليد المذهب إلا في نطاق ضيق، وتبقى تلك «التحف»، من جهتها، على ماهي عليه برغم هذه الإضافة. أما دور القارى فإن إليوت لايأخذه بعين الاعتبار.

وبرغم اهتمام ريتشاردز الخاصٌ بالمشاكل النفسية فقد أشارَ إلى «أسبقية العناصر الشكلية على المضمون» في الأدب، أي التنظيم الخاص للمواد الدلالية. وفيما يخص شعر إليوت عبر ريتشاردز بمفاهيم سنلتقي بها حرفيا في النقد الجديد :

«الأفكار متنوعة، مجردة وملموسة، عامة وخاصة، وهي مثل الجمل الموسيقية منظمة ليس بشكل يجعلها تحكي لنا شيئا بل من أجل أن تتآلف تأثيراتها داخلنا في كل منسجم من العواطف والانفعالات، وتنتج تحريرا خاصاً للإرادة [49].»

إن اعتبار العمل الأدبي **تحفةً، والتأويل المحايث** للنص الذي هو ملازم له، بالإضافة اعتبار النص **وحدة منسجمة** تمثل أيضا الملامح المميزة **للنقد الجديد** كلها، أو أكثرها. ويعتمد معتنقو هذا التيار في تأويلاتهم على التفريق التقليدي بين التجربة الجمالية والفائدة العملية. ويعزلون النص بشكل ما عن النصوص الأخرى، ويفترضون

أن العناصر المكونة لنص أدبي ترتبط بعضها ببعضٍ بكيفية خاصة بحيث تتغير فيما بينها (يغير بعضها بعضا)، ويسمون هذه الظاهرة تبعا لكلينت بروكس «المفارقة». لقد كتب بروكس يقول : «إن المفارقة هي الكلمة الأعم التي تتوفر لنا لتسمية الصفة التي تكتسبها العناصر المتنوعة من السياق في نص ما»[50]. ويشك ممثلو النقد الجديد في إمكانية تفسير النص الأدبي بالمفاهيم العقلية، إذ يخشون أن يؤدي الشرح إلى تخر... «البنية الجوهرية» في العمل الفني. وليسَ في وسع التأويل، في نظر بروكس، أن يكو شيئا آخر غير مقاربة فجة، ولإنجاز هذه المقاربة فإن الشارح مضطر «إلى الرجوع إلى الطرق التي يسلكها القصيد وهي التشبيه والاستعارة والرمز ...الخ[51].

وهذه النظرية تدل على الرفض القاطع للتفريق بين اللغة المو ضوع واللغة الواصفة. وهذا الأمر يضُرُّ بالتفريق الحاسم بين التحليل والتقويم، ويبعد النقد الجديد عن العلم الأدبي الحديث. فروني ويليك المعجب بهذه الحركة التي دافع عنها حديثا لاحظ أن ممثليها «هم أعداء للعلم» [52]. وحول هذه النقطة يختلف النقد الجديد جذريا عن الشكلانية الروسية التي يمكن أن تفتخر بارتباطها بالتقليد العلمي. أما مبدأ الانسجام في النص الأدبي الذي يقبله النقد الجديد كمسلمة فقد أمكنت صياغته في تقليد الشكلانية الروسية والبنيوية والسميائية باعتباره مواضعة لقيت القبولَ في ثقافة ما، وأمكنت دراستها علميا في إطار نظرية التواصل. إن مُمثلي النقد الجديد ظلوا متقوقعين داخل نسقهم الشعري الخاص. أما الشكلانيون والبنيويون فقد عرفوا كيف يتخذون مسافة من مقامهم التواصلي الأدبي الخاص، وهكذا نجحوا في دراسة توالي الأنساق الشعرية.

لقد أقيمت الأسس النظرية الأدبية المعاصرة خلال القرن العشرين، غير أنها (الأسس) لم تقبل بعد أبدا على نطَاق واسع. وإن الإنجازات التي تحققت في ميدان اللسانيات وخاصة في مجال علم الدلالة لتعتبر ــ بسبب طبيعتها ــ جوهرية بالنسبة لعلم الأدب، ولم يعد بالإمكان تجاهلها. وهذا ينطبق أيضا على علم السّرد، هذا العلم الذي انشغل منذ فلادمير پروب بمعالجة البنيات السردية. ثم إن نتائج التحليل الشعري، كما مارسه رومان ياكبسون يثير مع ذلك صعوبات دقيقة فيما يخص العلاقة بين التحليل والتأويل والتقويم، وإن مجمل المشاكل الشائكة التي يثيرها تأويل نصوص

معزولة عن مسار التاريخ الأدبي يجب أن يدرس، حسب رأينا، في إطار نظرية التلقي والنظرية السميائية. فهذان المبحثان العلميات مرتبطان ارتباطاً وثيقا بتقاليد الشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية. إن أمبيرتو إيكو (1968) الذي ترجم عمله إلى مجموعة من اللغات الغربية قد أبرز، في إيطاليا وخارجَها، مكتسبات التقليد السميائي، التي يمكن أن تتباهى بحيوتيها الكبيرة، التي بدونها سيكون علمُ الأدب الحالي مستحيلاً.

الحواشي

* -وردت هذه المقالة بعنوان «La théorie littéraire au XXe siècle» في كتاب «La théorie de la littérature»، والكتاب مجموعة من المقالات لنخبة من الباحثين الغربيين أعدت تحت إشراف Henri Hierche وبتقديم Kibédi Varga طبعة Picard. Paris.
تصرفنا في مجمل الترجمة سعيا لتلافي الغموض الناتج عن الاحتذاء الحرفي، وأبرزنا بعض العبارات لأهميتها.
نشرت هذه الترجمة العربية بمجلة دراسات سيميائية عدد 2 سنة 1988 (المترجم).

1- 3 7 _69 1975 Landwecher

2- Taine. 1877. p. 4,5

3- عن الوضعية الأدبية انظر Gutzen et al 1976 : 127 - 149

4- Lanson. 1898 : 7

5- نفسه.

6- Lanson. 1965. p 51,55

7- Lanson 1965 : 43, 46

8 - 1966 ص. 7. وانظر أيضا Howarth et walton 1971.

9- Hatzfeld 1966 : 12

10- Staiger 1955 : 15.

11- نفسه 19

12- «علم القيم، ويشمل البحث في قيم الاخلاق والدين وعلم الجمال : axiologi » (المنهل) (المترجم).

15 -Manfred, Bierwish, Jens thwe, Teun. A. Van Dijk (13. 1970 : 54

16- نفسه 85-60.

17- Wellet. 1970. p. 207 - 209

18- Nouvelle critique

19- أنظر Picard 1965 M : 10

20- Monothématisme

21- Picard 1965 : 107.

22- Barthes 1963 : 159.

23 - JakobsonS 1973 : 401-40

24- انظر المناقشات عن Culer(71-80) Drijkonningen1973. Kunne. Insch1977 Fokkema. 1973

25- 1977 307-364.

Bergson 1914 : 100 -27

Gleichsetezen des Nichtgleichenn Nietzsche. 1960 III. 313 -28

.Todorov 1963. 83 -29

Todorov 1965. 78 -30

Chklovski 1925. p. 165 -31

Jakobson : 1973 : 15 -32

.Todorov 1965 : 24 -33

Todorov 1965 134 - 140 -34

.Todorov 1965 134- 140 .Todorov 1965 :124 - 125 -35

.Eikhnbaum 1929. 474 -36

Todorov 1965. p. 140 انظر -37

.Mukarovsky 1935 : 90 -38

.Mukarovsky 19 35 -39

.Vodicka 1976 -40

.Jaus 1970 : انظر -41

.Vodicka : 1976. 30 - 86 -42

.Wellek 1963, 129 -43

.Wellek 1963 : 12 0 - 44

.Mukarovsky 1935 : 28 -45

.Wellek 1963. 19 -46

.Wellek et Warren 1971 : 35 8 - 47

.lliote 1920 : 50 - 48

.Richards 1924. 233 -49

. Brooks 1947. 171 - 50

.Brooks 1947 : 168 -51

.Wellek 1978. 618 - 52

Bibliographie

BALDENSPERGER, Fernand,1921 : «Littérature comparée : le mot et la chose», Revue de litérature comparée 1 : pp. 5-29

BARTHES, Roland, 1963 a : «Histoire ou litérature», danns Barthes, 1963b : pp. 145 168.

- 1963 b : Sur Racine (Seuil).

- 1966 : Critique et vérité (Seuil).

BERGSON, Henri, 1914 : Essai sur les données immédiates de la conscience, 13° éd. (Felix Alcan).

BROOKS, Cleanth, 1947 : The Well - Urn : Studies in the Structure of Poetry (London : Methuen, 1968)

CHKLOVSKI, Victor : voir Sklovsky, Viktor.

CHRISTIANSEN. Broder, 1909 :Philosophie der Kunst (Hanau : clauss und Feddeu-sen).

CULLER, Jonathan, 1975 : Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics and the study of Literature (London : Routedge and Kegan Paul).

CURTIS, James M; 1976 : «Bergson and Russian Formalism», Comparative Literature 28 : pp. 109 -122.

DILTHEY, Wilhem, 1900 : «Die Entstehung der Hermeneutik», Gesammelte Schriften, V, 2° éd. (Stuttgart :Teubner, und Gottingen : Vandenhoeck und Ruprecht 1957) : pp. 317 -338.

DRIJKONINGEN,F.F.J., 1973 : Où en est la Querelle des Chats ? - Mise au point méthodologique, in : Rapports - Het Franse Boek 43/2, pp 39 - 48 .

Eco, Umberto, 1968 : La struttura assente : Introduzione alle ricerca semiologica (Milano : Bompiani) trad. fr. La structure absente;1972.

EJCHENBAUM,Boris,1929 : «Das literarische Leben», dans Striedter, 1969 : pp. 462-482. Traduction de «Literaturnyj byt».

ELIOT,T. S., 1920 : The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism (London : Me-thuenn, 1969).

FOKKEMA, D. W. and Elrud KUNNE IBSCH, 1977 : Theories of Literature in the Ywentieth Century (London : Hurst).

CARVIN, Paul L., 1964 : A Prague the Czech (Washington : Georgetown Unniversity Press).

GOLDMANN, Lucien, 1964 : Pour une sociologie du roman (Gallimard).

GROEBEN, Norbert, 1977 : Rezeptionsforschung als empirische Literaturwisse-nscheaft :

Paradigma - durch Methodendiskussion an Untersrchnngsbeis-piespielen (kronberg, Ts : Athenäum).

GUTZEN, Dieter, OELLERS, Norbert, PETERSEN, Jürgen H. 1976 : Einführugin die neuere deutsche Literaturwissenschaft : ein Arbeitsbush (Berlin : Erich Schmidt).

HATZFELD, Helmut, 1966 : Initiation à l'explication de textes français, 2° éd.(München : Hueber).

HAZARD, Paul, 1935 : La crise de la conscience européenne (Boivin).

HOWARTH, W. D. et WALTON, C. L., 1971 : Explications - The Technique of French Literary Appreciation (Oxford University Press).

INGARDEN, Roman, 1931 : Das literarische Kunstwerk (3° éd. Tübingen : Niemeyer, 1965).

JAKOBSON, Roman, 1963 : «Linguistique et Poétique», in Essais de linguistique générale (Minuit), pp. 209 - 248.

- 1973 : Questions de poétique (Seuil).

JAUSS, Hans Robert, 1970 : Literaturgeschichte qls Provokation (Frankfurt : Suhrkamp).

- 1978 : Pour une esthétique de la réception (Gallimard).

KORFF, H. A., 1923 - 53 : Geist der Goethezeil : Versuch einer ideellen Entwicklung derklassisch- romantischen Literaturgeschichte, 4 Teile (Leipzig : J.J Weber und koehler & Amelang).

LANDWEHR, Jürgen, 1975 : Text und Fiktion : Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen (München : Fink).

LANSON, Gustave, 1898 : Histoire de la littérature française (Hachette).

- 1965 : Essais de méthode, de critique et d'histoire litéraire, éd. Henri Peyre(Hachette).

LEENHARDT, Jacques, 1973 : Leture politique du roman : LA Jalouise d'Alain Robbe Grillet (Minuit).

LOCKMANN, Fritz, 1965 : Literaturwissenscaft und literarische Wertung (München : Hueber).

LOTMAN, Jurij M., 1970 : Struktura chudozestvennogo teksta (Moskva : Izd.«Iskusstro»).

- 1973 : La structure du texte artistique, éd. Henri Meschonnic, Bibliothéque des sciences humaines (Paris : Gallimard). (Traduction de l'ouvrage précédent.)

MOOIJ, J. J. A., 1963 : «Over de methodologie van het interpreteren van literaine werken», Forum der letteren4 : pp. 143 - 165.

MÜLLER-SEIDEL, Walter, 1965 : Probleme. der literarischen Wertung : Uber diewissens chaftichkkeit eines unwissenschaftlichenn Themas (Stuttgart : Metzler).

MUKAROVSKY, Jan, 1934 : «L'art comme fait sémiologique», danns Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934 (Prague, 1936) : pp. 1065- 1072.

- 1935 : Aesthtic Function, Norm and Value as Social Facts, trad. Mark E. Suino, Michigan Slavic Contributions (Ann Arbor : Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1970). Traduction de «Esteticka Funkce, norma a hodnota jako socialnifakty».

- 1977 : The World and Verbal Art, Selected Essays, éd. Johnn Burbank and Peter Steiner, Forworld by René Wellek Haven and London : Yale University Press).

NIETZSCHE, Friedrich, 1960 : Werke in Bänden. éd. Karl Schlechta, 2° éd. (München : Hanser).

PICARD,Raymond, 1965 : Nouvelle Critique ou imposture (Jean-Jacques Pauvert).

PROPP, Vladimir Ja., 1928 : Morfologija skazki, 2°éd., Issledovanija po fol'kloru imilogii vostoka (Moscou : «Nauka», 1969).

- 1970 : Morphologie du conte, suivi de « Les transrmations des contes merveilleux» et de E. Mélétinski : « L'étude structurale et

typologique du conte», trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Collection poétique, Sciences humaines, 12 (Paris : Seuil). Traduction de Propp, 1928.

RICHARDS, I. A., 1924 : Principles of Literary Critism (London : Routledge and kegan Paul, 1970).

RIFFATERRE, Michael, 1971 : Essais de stylistique structurale, présentation et traductions par Daniel Delas (Flammarion).

SCHULTE-SASSE, Jochen, 1971 : Literarische Wertung (Stuttgart : Metzler).

Simpozium, 1962 : Simpozium po strukturnomu izuceniju znakovych sistem : tezisy dokladov (Moscou : Izd V. Ak. Nauk SSSR).

SKLOVSKIJ, Viktor, 1925 : Theorie der Prosa, éd. Gisela Drohla (Frankfurt : Fischer. 1966). Traduction de O teorii prozy (1925).

SPITZER, Leo, 1948 : Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics (Princeton, N. J. : Princeton University; Press; trad. fr. in : Spitzer, Leo, 1970 : Etudes de style, Gallimard).

STAIGER, Emil, 1955 : Die kunst der Interpretation : Studien zur deutschen Literaturgeschchte (Zürich : Atlantis).

STRIEDTER, Jurij, éd 1969 : Texte der Russiscen Formalistem,I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorire und zur Theorie der Prosa (Münchenn : Fink).

TAINE, Hippolyte, 1877-78 : Histoire de la littérature anglaise, 4 tomes (Hachtte). 1er édition 1863.

TODOROV,Tzvetan, éd., 1965 : Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes, Préface de Roman Jakobson (Seuil).

TYNJANOV, Jurij, 1924 : «Das literariche Factum», dans Striedter, 1969 : pp . 339 - 432. Traductionn de «Literaturnyi faki».

- 1927 : «De l'évolution littéraire», dans Todorov, 1965 : pp. 120 - 138. Traduction de « O literaturnoj evoljucii.»

UNGER, Rudolf, 1929 : Aufsätze zur Literatur - und Ceistesgeschichte, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1929 (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966).

VODICKA, Felix, 1976 : Die Struktur der literarischen Entwicklung,introduction par Jurij Steriedter (München : Fink).

WEHRLI, Max, 1965 : Wert und Unwert in der dichtung (köln und Olten : Hegner).

WELLEK, René, 1963 : Concepts of Criticism, éd. Stephen G. Nichols, Jr. (New Havenn and London : Yale University Press).

- 1970 : Discriminations : Further Concepts of Criticism (New Haven and London : Yale University Press).

- 1978 : « The Vew Criticism : Pro and Contra», Critical Inquiry 4 : pp. 611- 624.

wellek, Renné et WARREN, Austin, 1971 : La théorie de la littérature (Seuil; éd. orig. 1942).

المبحث الثاني

النص بنياته ووظائفه
مدخل أولي إلى علم النص

فان ديك

المبحث الثاني

النص بنياته ووظائفه
مدخل أولي إلى علم النص

ڤان ديك

1 - مدخل :

لكي نتمكن من إعطاء جواب جدي للسؤال المتعلق بالخصائص المميزة للنصوص الأدبية يلزمنا أن نتساءل عن خصائص **النصوص** وخصائص استعمال اللغة بصفة عامة.

سنحاول في صفحات قليلة أن نحيط ولو بإيجاز، بالخصائص الأساسية للنصوص[1]. لن يقتصر الأمر هنا على استخراج الخصائص "الداخلية" للنصوص، أي مختلف **البنيات** التي تنطوي عليها بل سيتعدى ذلك إلى المميزات "الخارجية" لهذه النصوص، وبعبارة أخرى سيتعدى ذلك إلى الظروف التي تحكمت في ظهورها في **سياقات** خاصة، وكذا إلى **وظائفها وآثارها** ضمن هذه السياقات، وسنعنى أيضا بتحديد ال**علاقات القائمة بين النص (بنية النص) والسياق.**

إن النصوص (وسياقاتها) تشكل موضوعا للأبحاث والتعليم في أكثر من تخصص علمي. ففضلا عن اللسانيات والأدب تدرس النصوص من طرف علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والانطربولوجيا وعلوم الدين والعلوم القانونية والتاريخية. بديهي أن هذه العلوم تهتم بملامح أخرى (غير التي يهتم بها الأدب واللسانيات). وعلاوة على ذلك فإن اهتمام هذه العلوم قد ينصرف إلى أنواع خاصة من النصوص أو إلى بعض الخصائص المميزة المتعلقة بالسياق النفسي والاجتماعي.

مع ما تقدم، يمكن أن تدرس النصوص بكيفية **تكاملية** (أو تكاملٍ معرفيةٍ)، كأن نحلل الخصائص الأكثر عموميةً التي تمتلكها النصوص واستعمال اللغة. إن إنجاز تحليلٍ من هذا القبيلِ، سيسمحُ لنا بأن نختبر، عن قرب، إلى أي حد يمكن أن تختلف

النصوص بنيةً ووظيفة. إن مقاربة النصوص مقاربة **تكاملية** وأكثر عمومية هي المقاربة التي يدعو إليها علم النص[2].

بالنظر إلى طبيعة موضوع علم النص فإنه قد لايقف عند حدود كلية الآداب : ولهذا، على الأقل، يوضع بجانب **اللسانيات وعلم الأدب**، وإن كان مجالُ علم النص أكثر تعميما من مفهوم علم الأدب تبعا لأن الأخيرَ لايهتم إلا بالنصوص الأدبية. وبما أن النصوص، كما سنرى، صور خاصة من استعمال اللغة فإن مجال علم النص يغطي مجال اللسانيات جزئيا. ففي حين ترتبط اللسانيات، قبل كل شيء، بدراسة الجمل (ومكوناتها) وتنشغل أساسا بوضع مبادئ النحو (أو الأنحاء)، فإن علم النص يدرس **الأقوالَ** اللغويةَ في كليتها، كما يدرس الأشكالَ والبنياتِ الخاصة بها تلك التي لايمكن وصفها بواسطة النحو. من هذه الزاوية يقترب علم النص من **البلاغة** بل يمكن اعتبارهُ ممثلا معاصراً (عصريّاً) لها.

2 - مبادئ التحليل النصي :

سنعوّض السؤال الساذج "ما النص؟" بسؤال آخر نحاول أن نجيب عنه : "كيف يمكننا أن نحلل نصا؟".

إن تحليلاً من هذا القبيل هو تحليل **نظري** بقدر ماهو تطبيقي أي **وصفي** أو تفسيري، فعندما نتحدث عن بعض الخصوصيات المتوفرة في جميع النصوص، على وجه العموم ـ كالحديث عن الانسجام مثلا ـ فإننا نصوغ، في نفس الوقت، مبادئ **نظرية**، أما عندما نستخرج عددا من الخصائص الخاصة بنص بعينه أو بمجموعة من النصوص محددة سَلَفاً فإننا نصوغ مبادئ **وصفية**. وهكذا يمكننا أن نقدم بعض المبادئ حول بنية النص الإشهاري بصفة عامة، كما يمكن أيضا أن ندرس نصا إشهاريا بمفرده. وزيادة على المقاربة النظرية والوصفية يمكننا أيضا **تطبيق** نتائج التحليلين النظري والتطبيقي : يمكن أن نفكر مثلا في وضع توجيهات، من أجل إنتاج نصوص إشهارية، موجهة إلى مديري التحرير في مكتب للإشهار، كما يمكن أن نفكر في الحالة التي نريد فيها أن نفسر للطلبة اشتغال النصوص الإشهارية بهدف تسليحهم ضد المناورات التي يمارسها النص الإشهاري.

إن الأمر يتعلق في نهاية المطاف، بتطبيق هذا الوصف في مقامات اجتماعية : في قاعة الدرس مثلا، أو في المقاولة أو في الصحافة أو في إطار المساعدة الاجتماعية والنفسية، وذلك على أساس المعارف النظرية والتجارب التطبيقية في وصف النصوص.

ويلزم، مع ذلك، أن نلاحظ، على الفور، أن هذه الأنواع الثلاثة من التحليل ضرورية جميعا : فبدون أساس نظري لايمكن أن يكون هناك وصف ملموس، وبدون هذه المكاسب النظرية ـ الوصفية لن نتمكن من إجراء أي تطبيق، ومن جهة أخرى فلن يكون هناك معنى لإقامة نظرية، على أساس وصفي، دون أن تكون قابلة للاختبار بطريقة تجريبية، أو تؤدي إلى تطبيق مناسب من وجهة النظر الاجتماعية. إن علم النص، كما هو الشأ بالنسبة لأي علم آخر، ليس "فنا". أو ليس فقط فنا، بل هو ضرورة اجتماعية.

قبل المرور إلى تحليل النصوص وسياقاتها سنستعرض أولا عدداً، **من المبادىء العامة للتحليل النصي**[3]. إن هذه المبادئ مماثلة جزئيا لمبادئ اللسانيات العامة، من جهة، ولمبادئ العلوم الاجتماعية من جهة ثانية. وزيادة على ما تقدم نود أن نوضح من جديد أنه ينبغي أن تكون لهذه المبادئ العامة وظيفة في إطار الأهداف العامة لعلم النص، هذه الأهداف التي قدمنا في فقرة سابقة : أي إقامة معرفة مناسبة وفهم وتطبيق في مجالات الاستعمال اللغوي والتواصلي.

دون أن ندعي الإحاطة بالموضوع نقترح المبادئ التالية كمبادئ للتحليل النصي :

أ ـ تستعمل النصوص، على الدوام، في سياق خاص. وهذا يقتضي، عند تحليل النص وفهمه، تحليلاً وفهماً للسياق أيضا.

ب ـ إن التحليل (سواء كان نصيا وَ/ أو سياقيا) هو نتاجٌ **لذات محللة** (أي أنه يمثل في حد ذاته نصا) : وتحليلٌ هذا شأنه لن يكون نتيجة الخصوصيات الموضوعية الملحوظة في حدود النص والسياق، بل هو أيضا، وبالأحرى، **بناء** (ذهني) للخصوصيات التي **يعزوها** المحلل بصورة تذاوتية إلى النص أو إلى السياق، وهذا يصدق أيضا على القارئ والمستمع الذي يقارب النص حدسيا، كما يصدق على الباحث العلمي.

ج ـ وكما قلنا سابقا فإن التحليل هو نفسه نص، أو هو ما ندعوه **نصا واصفا**، ولذلك يلزم أن يولد ويفهم في لغة وسياق تواصليين، أي يجب أن يتلاءم مع القواعد المتواضع عليها داخل المجموعة التواصلية المعنية . ومعنى ذلك أن التحليل العلمي مطالب بالاستجابة قواعد ومعايير **التواصل العلمي**. وهذا يعني فيما يعنيه أن يكون التحليل قابلا للفهم، وإعادة الإنتاج، وأن يكون واضحا، ونسقيا بقدر الإمكان ويكون مؤسسا نظريا، ويكون في الأخير، موجهاً نحو إشكالات مطرروحة وأهداف محددة سلفا.

د ـ نظرا لأن النصوص تحتوي على **أنواع** مختلفة الخصوصيات فمن المناسب إذن أن نميز بين مختلف مستويات التحليل، فندرس في كل مستوى **البنيات** الخاصة به، وسيحتل ذلك مكانه في جميع المجالات الجزئية، أو النظريات الجزئية لعلم النص، وفي إطار **وصف نصي أكثر اندماجا** ستوضع هذه المستويات المختلفة من التحليل في علاقة بعضها ببعض، فيمكن أن يربط كل مستوى من هذه المستويات بصورة مستقلة، أو لا يربط، ببعض خصوصيات السياق.

هـ ـ وبنفس الطريقة سنميز عند تحليل السياق بين مختلف أنواع السياقات : سنقيم على وجه الإجمال، فرقا بين السياق التداولي والسياق النفسي، (المعرفي والوجداني)، والسياق الاجتماعي ـ الثقافي حيث ستحتل السياقات التاريخية والاجتماعية ـ الاقتصادية أيضا مكانا.

و ـ إن أنواع الوصف البنيوي للنصوص والسياقات ستنجز في شكل مقولات أو وحدات تنتمي إلى مقولات، أو في شكل قواعد أو مواضعات أو استراتيجيات تحدد العلاقات بين المقولات ، كتحديد، الكيفية التي يمكن أن نؤلف بها هذه المقولات داخل النص.

3 - مفهوم النص.

إن تحديد خصوصيات النصوص هو الذي يمثل مهمة علم النص، فليس في وسعنا إذن، من حيث المبدأ، أن نعطي تعريفا لمفهوم النص، ومع ذلك يبدو من الضروري أن نحدد، في المقام الأول، **ما نعنيه حدسيا بالنص**. إن حصر **موضوع** علم النص بهذا

الشكل يسمح بتعيين **المهام والإشكالات** الخاصة بهذا المبحث العلمي بصورة أكثر دقة.

لنوضح قبل كل شيء، أننا سنعني "بالنص" النصوصَ **الشفوية، والمكتوبة** و (المطبوعة) على حد سواء، برغم أن المقصود بالنص عادة في اللغة المتداولة هو أساسا النصوص المكتوبة أو المطبوعة.

ثم، بعد ذلك، سنعتبر النصوص **صوراً** خاصة من **الأقوال** اللغوية، يعني هذا، في المقام الأول، أن نصوص اللغة الطبيعية هي الموضوع الأساسي لعلم النص وليس النصوص المنتمية إلى نُظمُ **"سميائية"** أخرى ("السنن") مثل نظم الموسيقى والصورة والسينما والرقص والإشارات الخ. ومن الممكن أحيانا، أن يطلق وصفُ النص أيضا على أشكال من التواصل المكتوب بلغة اصطناعية مثل لغة الرياضيات ولغة المنطق أو لغة الآلات (الحواسب).

ويعني هذا في مقامٍ ثانٍ أننا لن نعتبر كل قول ناتج عن لغة طبيعية نصا. سيتبين لنا، فيما سيأتي، أن ليست جميع المتواليات من الكلمات أو الجمل داخلة في مفهومنا الحدسي للنص. وبعبارة أخرى يلزمنا التفريق بين الأقوال **النصية** والأقوال غير **النصية.**

إن المفهوم الحدسي للنص يحيل عادة على أقوال (أي على متوالية من الأقوال) ذات **طول،** كخطاب مكون من عدة جمل مثلا، وفي إطار إعادة البناء النظري لمفهوم النص لن نحترم هذا التقييد، فيمكن أن يتركَّب النص من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة، كما في حالة الأمر :"تعالَ" مثلا .

ومع ذلك فلابد من تحديد بعض التخوم لمفهومنا للنص. يمكن اعتماد العلاقات مع الأقوال السابقة أو اللاحقة في تحديد أقوال مستعمل للغة. وهذا التحديد ليس خاليا من المشاكل. إذ نجد، على مُستوى الممارسة، أن كل قول يساهم في نوع من **الاستمرارية** الزمنية. فالقول مكتوب أو ملفوظ في مسار خطي"، ويمتلك نوعا **من الوحدة،** هذه "الوحدة" مناسبة لمستعمل اللغة (متكلم ومستمع) كما هي ملائمة للمنظر، فيلزم أن نبين في مستوى النظرية بأي طريقة يكون النص مناسبا كوحدة عند مستعملي اللغة.

سنرى فيما يلي من كلام أن المقياس الأهم في تحديد وحدة النص يهم **مضمونَه**، وبعبارة أخرى فلكي يكون النص وحدة يلزم أن يكون منسجما. وفضلا عن ذلك، فبالنظر إلى المقياس **الوظيفي** نجد أن النص، مأخوذاً في كليته، سيقبل التأويل كوحدة إذا كان يمارس وظيفة محددة. وأخيرا سيوصف القول النصي غالبا، فيما يلي من هذا العمل، باعتباره نتاج **ذات متكلمة وحيدة**، أي نتاج متكلم أو كاتب. وهذا الحصر، ليس خاليا من المشاكل بل، أكثر من ذلك، لا يبدو كثير الخصب : فكثيرا ما نميل إلى اعتبار بعض الحوارات أو المحادثات أو أشكال أخرى من التبادل التواصلي نصا واحدا متميزا برغم كون هذه الخطابات، في جزء منها نتاج عدة متكلمين. في هذه الحالة، أيضا، يلعب الاستمرارُ وانسجام وظائف النص الحواري ومحتواه العام دورا في تحديد الهوية النصية للخطاب.

برغم امتلاكنا للمقاييس التي تسمح بتحديد مفهوم النص بشكل حدسي، إلى حد ما، فمن البديهي أن تبقى هناك حالات عدة لا يبدو فيها تحديد هوية النص أمرا يسيرا، فليس هناك من شك في أن هناك مقامات ينتج فيها المتكلمون نصوصا غير منسجمة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإننا سنقف مترددين بصدد خطاب خاص بين اعتباره نصا واحدا أو مجموعة نصوص : فليس من العسير أن نلاحظ بشكل عام أن حكاية أو رواية تكوِّن نصا واحدا. فهل يصدق ذلك على مقتطفات من الأخبار؟ فَبِرغم أنها تشكل موضوعا واحدا (مقتطفات واحدة) سنميل مع ذلك إلى اعتبارها مجموعة نصوص. وهذا يصدق أيضا على "نص" من دائرة معارف أو نص من المحادثة.

برغم صعوبة إقامة تمييز بين نص، مأخوذا كوحدة، وبين ما ليس نصا فإننا نتوفر في أغلب الحالات بما يكفي من المقاييس النصية أو السياقية للتأكد من أننا بصدد نص. فلبداية النص أو المحادثة ونهايتهما، مثلا، دور في هذا الشأن. وإلى ذلك سنرى علاقات الانسجام الداخلي المميزة للنصوص لا تلعبُ نفسَ الدور بالنسبة لغير النصوص أو لمجموعات النصوص.

تحدثنا، لحد الآن وبوجه خاص عن مفهوم واحد للنص مفهوم حدسي إلى حد ما، وذلك برغم أننا وسعنا هذا المفهوم من بعض الجهات (فأدخلنا فيه خطابات شفوية وكتابية على حد سواء) أو ضيقناه من جهات أخرى. أما نظريات علم النص فإنها

تبني، هذا المفهوم في الواقع بصورة نظرية. وَإذ ليست كل نظرية إلا مقاربة عامة لموضوعات تجريبية، فلن يلتقي المفهوم النظري للنص دائما بشكل دقيق مع النصوص التي أنتجت وفهمت في مقام خطابي واقعي : لقد بينا قبلُ كيف أن أقوال المتكلمين "لا تتفق" دائما مع قواعد الانسجام التي صاغتها النظرية. وأخيرا يمكننا أن نتصور اعتماد قواعد أخرى بالنسبة للتواصل الأدبي.

4. النص كمتوالية من الجمل :

كما هو الشأن في اللسانيات أيضا فيما يخص وصف الجمل سنميز في التحليل النصي مختلف **مستويات** الوصف. وهكذا فبوسعنا وصف شكل الوحدات الصوتية وشكل الكلمات، والبنية الجملية ودلالة هذه الوحدات المختلفة في إطار الجمل وفي إطار النص على حد سواء. إن وصف الأقوال بلغة خاصة على هذا الشكل هو ما يقدم في صورة **نحو**. وهكذا توصف المستويات المذكورة سلفا داخل هذا النحو من طرف الفونولوجيا والمرفولوجيا والتركيب وعلم الدلالة على التوالي.

كثيرا ما يقفُ النحوُ واللسانيات التقليدية عند وَصف الجمل وصفا يستند إلى المكونات النحوية السالفة الذكر. أما في علم النص فإننا نخطو خطوة إلى الأمام ونستعمل وصف الجُملِ كعتاد، إذا صح القول، من أجل وصف النصوص. وما دمنا سنتابع هنا المكونات العادية للنحو، وسنستعمل النصوص المستعملة في وصف الجمل فبوسعنا أن نتحدث عن نحو للنص[4]. إن النحو النصي يوفر إذن وصفا للبنيات اللسانية لنص ما في لغة خاصة. على أننا سنرى لاحقا كيف أن بعض البنيات النصية الأخرى تفلت، من حيث المبدأ، من الوصف القائم على النحو (النصي).

نستخلص مما سبق أن بوسعنا أن نعتبر أن القول النصي هو في المقام الأول، **متتاليةٌ من الجمل**. ونسمي هذه **المتتالية متواليةً**، وتكون هذه الموالية منتظمة. بعضُ المتواليات مقبول، وبعضها غير مقبول، كأن لا يكون قابلا للفهم. ونحن ننتظر من النحو النصي، من بين ما ننتظر منه أن يحدد الشروط التي يطلب من المتوالية أن تفي بها لكي تكون مقبولة. لنختبر مثلا المتواليات التالية :

1 ـ ذهبت إلى المقهى، أخذت فيه جعة Je suis allé au café. J'y ai pris une bière

2 ـ أخذت فيه جعة. ذهبت إلى المقهى. J'y ai pris une bière. Je suis allé au café

3 ـ ذهبت إلى المقهى. الأرض تدور حول الشمس

Je suis allé au café. La terre tourne autour du soleil.

ها نحن نرى أن الجملتين، تكونان متوالية مقبولة حسب تواليهما : في رقم 1 : نفهم معنى النص ونعتبر المتوالية تعبيرا مقبولا عن مجموعة من الأحداث. أما الترتيب الذي يقدمه رقم 2 فليس صحيحا أو ليس كذلك، على الأقل، إذا افترضنا أن الجملتين في 2 تحيلان على نفس الأحداث المذكورة في رقم1. فنحن نصطدم مباشرة عند قراءة الجملة الأولى من ر قم 2 بمشكل مرجع ضمير شبه الجملة : "فيه". أما المثال 3 فغير مقبول لسبب آخر : إن معرفتنا بالعالم واللغة تخبرنا بأن ليس هناك ما يجمع الجملة الأولى بالثانية في رقم 3، وبعبارة أخرى فإن رقم 3 غير منسجم. سنحاول الآن بيان العلاقات التي يلزم توفرها بين الجمل لكي تكون متوالية من الجمل مقبولة.

الفونولوجيات والمرفولوجيا :

برغم أننا نذرنا أنفسنا لاختبار العلاقات بين الجمل في إطار مختلف مكونات نحو النص، فلن نخصص سوى لحظة وجيزة لوصف البنيات السطحية، أي للشكل الصوتي، وشكل الكلمات، والبنية التركيبية للجمل. ذلك أن النص قل ما يمتلك في هذا المستوى خصائص متميزة، بشكل نسقي، عن خصائص الجمل (المركبة).

ما يزال الوصف الفونولوجي للنصوص باعتبارها مترالبات من الجمل، في بداياته. في هذا المجال ينبغي أن يتوجه الاهتمام، من بين ما يتوجه إليه، إلى تحليل التناغم والنبر والنغم. وهكذا فملوديا المتوالية 1 تخالف ميلوديا جملة معقدة مركبة من نفس العناصر من الجمل التي في رقم 1، غير أنها مربوطة بحرف العطف : وينبغي أيضا ملاحظة استعمال الصيغة القوية tonique للضمير في بعض اللغات كما في الجمل المتتالية في المتوالية الإنجليزية التالية :

4- ذهبت إلى النادي. لكن جاك ذهب إلى السينما.

I went to the pub . But john went to the movies

في مثل هذه الأحوال قد تأخذ الكلمتان، مثل I وJohn في أول الجملة، نبرا أقوى مما لو وردت الجملتان منفصلتين، ودون أن تكون بينها مفارقة. (تستعمل الفرنسية في مثل

هذه الأحوال ضمائر منفصلة مقدمة أو مؤخرة : (moi, je, .. jean, Lui) يبدو، من الآن، أن الخصائص المرفولوجية الصوتية للنصوص هي في الغالب تعبير عن العلاقات الدلالية الكامنة. وسنعود إلى هذه العلاقات بعد حين.

التركيب 5

إن اضطلاع التركيب بوصف بنية الجملة في المقام الأول، قد يجعلنا نعتقد، لأول وهلة ، أنَّ المكونَ التركيبي لِنحوِ النص لن يجد إلا القليل من المهام الخاصة ليضطلع بها. إذ تبدو «بنية» المتواليات الجملية قابلة للوصف الشامل باعتبارها متتالية منتظمة خطيا. [ج1 ، ج 2،... ج ن] والحال أن الجمل التي تكون جزءا لايتجزأ من متوالية من الجمل تمتلك مجموعة من الخصوصيات التركيبية لاتمتلكها جمل معزولة. لنلاحظ مثلا المتواليات التالية :

5 - ذهبت إلى المقهى. لم يذهب جون. هو أراد الذهاب إلى السينما

je suis allé au café, Pas Jean. lui voulait aller au cinéma

6- أ. إنه جون هو الذي أنهى الطورطة.

A- c'est Jean qui a terminé la tarte

6- ب - لا ليس هو. أنا.

B- Non pas lui. moi.

إن الجملتين الثانيتين من هاتين المتواليتين **ليستا كاملتين** في حد ذاتهما، أو ليستا كاملتين من وجهة نظر تركيبية على الأقل وهذا يعني أننا لانستطيع فهمهما إلا بواسطة تأويل المتقدمتين عليهما. إن مفهومَ **النحوية** مفهومٌ **نسبي** : فمن وجهة نظر تركيبية يمكنُ أن تكونَ الجملةُ كاملة النحوية في سياق جمل أخرى. سنرى فيما بعد، أن الأمر يتعلق هنا بمبدأ عام مناسب في المستوى الدلالي بوجه خاص.

إن التحليلَ التركيبي للعلاقات بين الجمل ليس مطلوباً من أجلِ تحليل جُمل غامضة فحسبُ، بل يفرض نفسَه أيضا لتحقيقِ بنية تركيبيةِ وتأويلِ دلاليٌ صحيحيْن للجمل، كما في الجمل التالية :

7 - Pierre pensait avec un couteau

7 - بيير يعتقد بسكين

8 - Henri a dit vers les champs - Elysées

8 - قال هنري نحوَ الشونْزْ إيليزي.

إن هذه الجملَ الغريبة إلى حدٍّ ما قابلة للفهم، مع ذلك، جيداً إذا ماوردت، على التوالي، بعد جمل استفهامية مثل :

- "بما ذا قتل ساعي البريد ؟".

- " في أي اتجاه فر الجاني ؟".

فباطلاعنا على هاتين الجملتين ندرك أن المحددين الظرفيين "بِ" (avec) و "نحوَ" (vers) في **7** و **8** لا يعودان على الفعلين السابقين عليهما مباشرة، بل يعودان على الفعلين السابقين (في الجملتين الاستفهاميتين) هذان الفعلان اللذان لم تكن هناك ضرورة لإعادتهما في إطار الشروط المقامية المحيطة بهما.

أوردنا الآن بعض أمثلة البنيات التركيبية التي ينبغي أن تدرس في إطار نصي، ويوجد، من جهة أخرى، سبب إضافي لوصف البنية الجملية في إطار المتواليات : فعدد كبير من خصائص هذه المتواليات معادل لخصائص **الجمل المركبة**. فمن أمثلة ذلك استعمال **الضمائر الإرجاعية** : فهي تحيل على نفس الأشياء التي تحيل عليها العبارات (الكلمات) في الجملة أو جزء الجملة السابق. وبعبارة أخرى فإن الضمير يَخرجُ عن حدود الجملة.

إن تحويل جملة مركبة إلى متواليات من الجمل، والعكس، أمرٌ مُمكن في كثير من الأحوال كما في الأمثلة التالية :

9 - ذهبت إلى المقهى. بْيير ذهب إلى السينما.

je suis allé au café. Pierre est allé au cinéma

10 - ذهبت إلى المقهى، أما بيير فذهب إلى السينما.

je suis allé au café.mais Pierre est allé au cinéma

وهذا ليس أمراً عاما. فالمتوالية 5 مثلا تأبى الاختزالَ إلى جملة واحدة. وهذا يصدق أيضا على المتواليات التالية :

11 - اعطني إذن كسرة خبز. بي جوع لايوصف.

Donnne - moi donc un morceau de pain : j'ai une de ces faims.

12 - كم الساعة ؟ توقفت ساعتي.

Quelle heure est-il ? ma montre s'est arrétée

وهذا يصدق بالأحرى على النصوص الحوارية. سنرى لماذا يمتنع هذا الصنف من المتواليات عن التحويل إلى جملة واحدة. ونقول في ختام هذه الفقرة : إن مفهوم المتوالية الجملية يبدو مناسبا للوصف الملائم للإقوال اللسانية.

الدلالة : 6

لم نقدم سوى أمثلة قليلة عن البنية السطحية للنصوص. ولايخلو ذلك من سبب. إذ يبدو، في الواقع، أن الخصائص الأكثر تمييزا للنصوص توجدُ أساساً في المستوى الدلالي، وكذا في المستوى التداولي كما نرى لاحقا. وبعبارة أخرى فإن المتواليات الجملية توصف أساسا في مستوى العلاقات الدلالية بين الجمل. ويمكن أن تنقسم هذه العلاقات إلى قسمين على الأقل :

العلاقات المرجعية (أو الماصدقية)

العلاقات المعنوية (أو المفهومية)

سنقول عن جملتين إنهما مرتبطتان " مرجعيا" إحداهما بالأخرى عندما تحيلان أو يُحيلُ واحد أو أكثرُ من عناصرهما البنائية على عناصر (مراجع) مرتبطة هي نفسها، فيما بينها، بعلاقة هوية. وهذا هو حالُ الجملتين الثانية والثالثة من المتوالية 5 فهما مرتبطتان بعلاقة مرجعية نظراً لكون "جان" و "هو" يُحيلان على شخص واحد بعينه.

ويمكن أيضا أن تكون هناك علاقة معنوية بين الجمل؛ ففي الجملتين (9) (10) نجدُ أن الجزء الأولَ من الجملة مربوط بالثاني، في مستوى المحتوى نتيجةَ العلاقة المعنوية

الموجودة بين **المقهى والسينما،** أو أيضا بين عبارة **الذهاب إلى المقهى والذهاب إلى السينما،** بالنظر إلى أنهما يُعيِّنان معا صورتين من الترفيه.

وتبعا لذلك قد يكون من المفيد إجراء تمييز بين العلاقات الدلالية الموجودة بين الجمل وأطراف الجمل، مأخوذة ككل، والعلاقات الدلالية الموجودة بين مكونات هذه الجمل أو أجزاء الجمل، وهكذا فمن الواضح أن العلاقةَ بين **جان وهو** أو بين **مقهى وسينيما ترجع** إلى علاقات موجودة بين بعض تعابير جمل المتوالية.

من المهم، على كل حال، أن تكونَ الجمل، باعتبارها كلا، مرتبطة بعلاقات، فالواقع أن مجرد علاقة مفترضة بين التعابير لاتكفي.

13 - ذهب جان إلى السينما. ذهب مع أخته إلى إيطاليا. ولد في باريس.

Jean est allé au cinéma. Il est allé avec sa soeur en Italie. Il est né à Paris

فبرغم كون الشخص "جان" المحالِ عليه في الجمل الثلاث من هذه المتوالية هو الشخص نفسه، فإن المتوالية، في حد ذاتها، ليست مقبولةً مع ذلك؛ إذ نحُس حدسيا أن سببَ عدمِ القبول يكمن في أن الوقائع التي تُحيل عليها هذه الجمل لاتشتركُ في شيء،أو هي كذلك على الأقل، مع غياب أي شرح إضافي. وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون الجمل في كليتها، زيادة على ذلك، في علاقة بعضها ببعض، كما في المثال التالي :

14 - أهَانني جان. لم أذهب إذن لعيد ميلاده.

Jean m'avait offensé. Je ne suis donc pas allé à sa fête d'anniversaire.

وهذا شبيهٌ بما في المثال 1، فالجملة الأولى في الحالتين **شرطٌ** لظهور الجملة الثانية، أو بالأحْرَى فإن الجملة الأولى تحيلُ على واقعة تمثل شرطاً ضروريا لتحقق الواقعة التي تحيل عليها الجملةُ الثانية. فالواقعة الأولى في 1 تجعل الواقعة الثانية ممكنةً، في حين أن الواقعة الأولى في14 هي **سبب** الثانية. إن هذه العلاقات الشرطية بين الجمل/الوقائع يمكن أن تكون مطبوعة بالضعف : جعل أمرٍ ما ممكنا، أو مطبوعةً بالقوة : جعل أمرٍ ما رَاجحًا أو ضروريا.

وبوسعنا أن نلاحظ بالنظر إلى (9) وَ (10) أن جملتين وَ / أو واقعتين تدخلا في علاقة عندما تصفان، في الوقت نفسه، وضعية واحدة. فالذهاب إلى المقهى والذهاب إلى السينما يشكلان وصفاً لأنشطة ترفيهية بالنسبة لي ولجان معاً. ويبدُو راجحاً أيضا أننا نفترض ضمنا «أنني خرجت أنا وجان (ذلك اليوم)».

فحينما نتحدث عن العلاقات الدلالية بين جمل متوالية، فإن الأمر يتعلق، بالتالي، بالعلاقات بين معاني هذه الجمل أو مراجعها. ولكي نقيم فرقاً بين العلاقات المميزة لـ "الظواهر السطحية" وبين العلاقات الدلالية سنتحدث عن علاقات بين **"قضايا"** (وبين عناصرها). يُعبَّر عن متتالية من القضايا بجملة واحدة أو بعدة جمل. ويمكن أن نقول عن قضية إنها صادقة أو كاذبة. وبعبارة أخرى فإن القضية تحيلُ أو لا تحيلُ على واقعة. والواقع التاريخي الذي نعيش فيه يمثل، على هذا الأساس، مجموعةً من الوقائع تدعى أيضا **العالم الممكن** 5.

يمكن أن نتصورَ اختلافَ هذه الوقائع جزئيا، فهناك إذن عوالمُ أخرى ممكنة. إن الوقائع التي تحيل عليها الجمل المتلاحقة، من جمل متوالية ما، تنتمي في الغالب إلى عالمٍ ممكن واحدٍ بعينه (العالم الواقعي أو عالم الخيال)، ومع ذلك فيمكننا أن نعبُر من عالم واقعي إلى عالم ممكن بواسطة أفعال مثل **يَدَّعِي** أو **يحلُم** أو **يتخيَّل**، وكذا بواسطة الروابط : لَوْ وكمَا لَوْ إلخ. في هذه الحالة قد تطرح الهويةُ المرجعيةُ، في الجمل المتعاقبة، مشاكلَ أحيانا : هل جَانْ هو نفسُ الشخص الذي يظهر في الحلم، حين يحلمُ جان بنفسه ؟. الغالبُ ألا تقف الوقائع التي تحيلُ عليها الجمل عند الانتماء إلى العالمِ الممكن بل تعدو ذلك إلى الانتماءِ إلى مقام واحدٍ. تنتمي إلى عالمٍ ممكن في **لحظة** خاصة أو **عصر** خاص. ولتحديد مقام من هذا القبيل فمن المحتملِ أيضا تحديدُ **المكانِ أو** الفضاءِ **اللذين** تحدثُ فيهما الوقائعُ.

لقد فرغنا من تعداد مجموعة من الشروط المطلوب تحققُها في متوالية من الجمل لكي تكون مقبولةً. وهذه الشروطُ تهمُّ **انسجامَ** المتوالية. وبما أ الأمرَ يتعلقُ هنا بانسجام بين الجمل المتعاقبة داخلَ متوالية فيمكنُ أن نتحدث عن **الإنسجام الخطي.** وسنتحدث أيضا، فيما يلي، عن **الانسجام الإجمالي** للنص. وباختصارٍ يمكنُ أن نقولَ الآن عن نصٍّ من النصوص إنهُ موضوع انسجامٍ خطي عندما تحيل جملهُ، واحدةً

بعد الأخرى، على وقائعَ مترابطةٍ فيما بينها (بعلاقة شرطية خاصة). إن هذه العلاقات بين الوقائع تصاحَبُ في الغالب بعلاقاتٍ بين أشياء أو خصوصيات أو أشخاص أوَ أعمال "تنتمي" إلى وقائع.

إن هذا الانسجامَ ليس مما يُعبَّر عنه ضرورةً بصورةٍ صريحةٍ عن طريق التسلسلِ (الخطيٍّ) للجمل، إذ يمكن كذلك أن يبقى ضمنيا. وهذا يحدث مثلا، عندما تتضمن الجمل (أو الجملة) السابقة قضية لاتدعو الحاجة إلى التعبير عنها في النص .

15 - إلى الشاطئ. كان الماء بارداً.

Nous sommes allés à la plage: L'eau était froide

16 - ذهبنا الى المطعم. كان الأكل رديئاً.

Nous sommes allés au restaurant. La nouvriture était mauvaise.

برغم انعدامِ الإحالة، في النصين السابقين، على الماء أو الأكل فقد ألحقت بهما "ال" العهديةُ، لذا يجبُ أن نسلِّم بأن معرفتنا بالعالم تمدُّنا بقضيةٍ يعبر فيها عن العلاقات الموجودة بين الشاطئِ والماءِ والمطعم والأكل. ويظهر في هذه الحالة أن الوصف الدلاليَّ للنصوص لايستندُ إلى معنى الكلمات فحسبُ، بل يستند أيضاً إلى قاعدة معرفة، وهذه المعْرفة بالعالم ترتبط على وجهِ الخصوصِ بمقاماتٍ ووقائعَ ومشاهدَ عادية أو مكرورةٍ. وبعبارةٍ أخرى، نقول عن نص، في نهاية المطافِ، بأنه منسجمٌ عندما نجدُ فيه تعبيراً عن **مسارٍ محتمل للأحداث**.

5 - المحتوى الإجمالي للنص: البنيات الكبرى

لن نحلل النص في مستوى متواليات الجملِ فحسبُ، بل سنحلِّله أيضا في **مستوىً أشملَ**. سنميز، فيما يخص الوصف الدلالي، معنى/ أو مرجعَ الجملِ في متوالية عن معنى و/أو مرجعِ ال**نصِّ باعتباره مكوناً لكلٍّ** أو حتى باعتباره مجموعةَ أجزاءٍ (شظايا).

لقد تعرفنا قبلُ على هذا **المعنى الإجمالي** تحت إسم **التيمةِ** أو **الموضوعِ**. والمفهومُ النظريُّ الذي سنستعملُه لوصف هذا المعنى الإجمالي، أي موضوعِ أو تيمةِ نصٍّ مَا هو مفهومُ البنيةِ الكبرَى (الدلالية)[8]. وكما هو الشأن بالنسبة لأي بنيةٍ دلاليةٍ فإن البنيةَ

الكُبرى تتركبُ أيضا من قضايا، ويمكن القول بأن قضايا البنية الكبرى ـ أو "القضايا الكبرى" بكل بساطة ـ تهتمُّ بنفس الوقائع في مستوى "عالٍ "أو" أكثرَ تجريداً " أو أكثر عموميةً أو " أكثرَ إجمالاً ".

يُمكن أن نستعينَ بالقضايا لوصفِ حدثٍ مَا : (" ذهبت إلى محطة القطار"، "اشتريت بطاقة سفر" ، " اتجهت إلى الرصيف"، "صعدت إلى القطار"...)، يمكنُ أن يقدم هدا الحدث في مستوى أكثر عمومية بواسطة القضية التالية : "سافرت بالقطار "، فالقضيةُ الأخيرةُ هي نفسها تيمةُ الحكايةِ التي قُدِّمَتْ فيها التفاصيلُ المتواليةُ للسفر في القطار. وبعبارة أخرى فبالمقارنة مع التفاصيل المختلفة التي قدمتها الجملُ الواردةُ في النص نلاحظُ أن البنيةَ الكبرى قد اختزلت كلَّ ذلك ولم تحتفظْ إلا بالخبرِ **الأهم والأنسب.**

إن القراءَ سينتخبون من النص عناصر "مهمةً" مختلفةً تبعا لمعارفهم، أو مصالحهم أو انشغالاتهم أو أحكامهم : ولذلك يمكن أن تختلف البنيةُ الكبرى من شخص لآخر. وبرغم هذه الاختلافات فإننا سنلاحظ وجودَ اتفاق كبير نسبيا بين مستعملي اللغة فيما يتعلق **بالتأويل الإجمالي** للنص، فبدون هذا الاتفاق الذي تحددهُ المواضعةُ التواصلية. فإن القدرَ الضروريَ من الفهم لمرور الخبر سيكون منعدما. ويمكن، طبعاً، أن تختلف البنيات الكبرى جزئيا من شخص لآخر أما المبادئ التي تكونها فتبقى واحدة.

تُربط البنية الكبرى بالقضايا المعبر عنها بواسطة، جمل النص، عن طريق ما58 ندعوه **القواعدَ الكبرى**، هذه القواعد هي التي تحدد ماهو أساسي جدا من محتوى نص ما مأخوذ في كليته. فالقواعد الكبرى تلغي إذن بعضَ التفاصيلِ وتُرجعُ، بالتالي، خبرَ النص إلى ماهو جوهري.

يمكن أن نتبين مستوياتٍ مختلفة من البنية الكبرى لنصٍّ ما : يمكن تلخيص الصفحة الأولى من حكاية في قضيةٍ. غير أنّ القضايا الكبرى المتكونةَ، من صفحةٍ لأخرى ومن فصل لآخر، يمكنُ أن تُرجع بدورها بواسطةِ قواعدَ كبرى إلى قضايا كبرى من "صنف أعلى"، فيمكن في الواقع أن نتبين تيمةَ مقطع أو تيمةَ فصل أو تيمةَ رواية. فالبنية الكبرى لرواية في مجملها هي ما يُدعى عادة **قصةَ** الروايةِ. وإليكَ أهمَّ القواعدِ الكبرى :

- الحذف أو الإنتخاب

وهو أن يحذفَ من متوالية من القضايا جميعُ القضايا التي لاتمثلُ شروطاً ضروريةً لتأويل القضايا اللاحقةِ لها من النص (أو اختيار القضايا التي يقتضيها التأويل).

- التعميم

تعويضُ متواليةِ من القضايا بقضية تتضمنها كل قضية من قضايا المتوالية، مثال ذلك : (ماري تلعبُ الكرةَ، جان يلعب الكويراتِ، ميشيلُ يلعب بالدمية ← الأطفال يلعبون بلعبهم.

- البناء

تعويضُ متواليةِ من القضايا بقضية تحيلُ إجمالاً على الوقائعِ نفسها التي تحيلُ عليها قضايا المتوالية في مجملها. ولتوضيح ذلك يمكن أن نسترجعَ هنا مثالَ السفرِ في القطار المتقدم ذكرُه.

إن هذه القواعدَ التي اختزلناها هنا لايمكن أن تعملَ إلا على قاعدةِ من معرفتنا بالعالمِ. فمعرفتُنا بأن السفر بالقطار يتضمن الذهابَ إلى المحطةِ وشراءَ بطاقةِ سفرٍ إلخ هي التي تسمحُ بتعويض مجموعِ التفاصيلِ بمفهومِ السفرِ في القطار".

إن القواعدَ المقترحة هي قواعد مجردة ونظرية إلى حدٍّ ما. فهي لاتقول شيئاً عن الكيفية التي **يطبقُها** بها المستعملُ حال تأويله الملموس لنص ما. سنعودُ فيما يلي إلى هذه المظاهر المعرفية لفهم النصوص.

لقد رأينا كيف أن مفهوم البنية الكبرى مفهومٌ **نسبيٌّ**. فالقضية ليست أبداً قضيةً كبرى في ذاتها، بل هي كذلك بالنظر إلى القضايا (الصغرى) التي اشتقت منها بواسطة القواعد الكبرى. ذلك أن قضيةً بعينها يمكنُ أن تكون قضيةً كبرى في نص، وقضيةً صغرى في نص آخر. وكثيراً ما يُعلن عن تيمة النص داخل النص نفسه : في هذه الحالة سيعبَّر مباشرة عن القضية الكبرى داخل النص بواسطة **جملة تيمية**. وهناك وسائلُ أخرى للتعبيرِ عن البنيات الكبرى الكامنة للنص أو «تعيينها» : (العناوين، الكلمات المفاتيح، إبرازُ الحروف. الملخصاتُ إلخ).

6 ـ الخطاطة الإجمالية للنص : البنيات العليا.

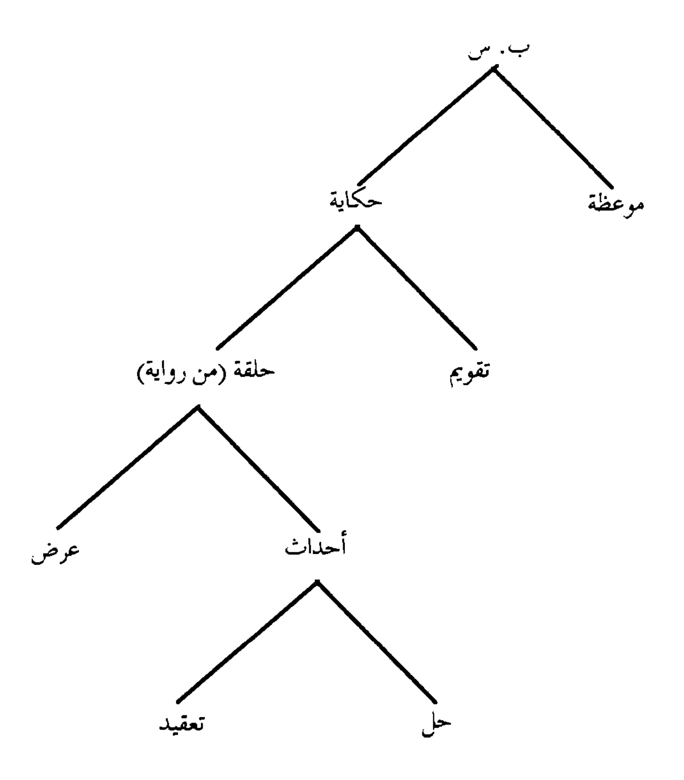
نتخلى الآن عن مكونات النحو المستعملة في وصف الأقوال لنتفرغَ لوصف البنيات النصية من زاوية النظريات غير - النحوية وغير - اللسانية.. وقد طورت هذه النظريات انطلاقا من البلاغة التقليدية والشعرية ونظائرها المعاصرة مثل نظرية الحكي ونظرية الحجاج، إلخ.

لأننا قد انتهينا مباشرة من الحديث عن البنية الدلالية **الإجمالية** للنص، فإننا سنقترح أولا، نوعا آخر من البنيات الإجمالية سندعوهُ : **البنيات العليا.** [9] وهي بنيات لاتهتم مباشرةً بمحتوى النص بقدر ما تهتم **بتمفصُله** الداخلي العام. سيكون بالوسع التحدث عن «الأشكال النصية» أو «الخطاطات النصية، على حد سواء. النّمطان الأكثر شهرة من البنيات العليا هما، دون شك، الخطاطة السردية وخطاطة الحجاج.

من الواضح أن الخطاطتين مستقلتان إلى حد ما عن المحتوى (الإجمالي) للنص، ذلك أننا نستطيع أن نستعمل نفس الخطاطات السردية، بالنسبة لحكايات تتعلق بموضوعات مختلفة اختلافا كليا. وهذا يصدق أيضا على خطاطات الحِجاج. يمكن القول بأن البنيات العليا تمثل **مقولات وقواعد للتأليف** البنائي الأعلى والخاص الذي يمكن مقارنته بالصورة المستعملة في الوصف التركيبي للجملة (وصف تركيب الجملة).

إن نمط القواعد والمقولات (الموصوفة هنا) يبين، والحالة هذه، أن التحليل صارَ يمارس من الآن خارج إطار النحو في معناهُ الضيق. وهكذا تتركب الحكاية[10] من عرض متبوعٍ بحبكة يتلوها حل. وهذا الحل قد يُتبع بتقويم ثم بموعظة. وهناك احتمال وجود مقولات فرعية (أودنيا). كما يمكن أن تتكرر بعض المقولات مثل الحبكة (والحل أيضا) : فنحن إذن بصدد قواعد أو مقولات تتكرَّرُ. إن البنيةَ العُليا للحكاية المحددة انطلاقا من هذه المقولات بنية **تَراتُبِيّةٌ** : حيث يوضع العرْض في مستوى أعلى «ويصدق» ذلك أيضا على الحُبكة والحلّ، في حين أن الموعظةَ تهمُّ الحكاية في مجموعها.

يمكن تمثيل الخطاطة السردية بمايلي (ب س تمثل البنية السردية)



برغم أن مثل هذه الخطاطة تصدق، من حيث المبدأ، على جميع أشكال الحكي (الأولية)، وأنها ينبغي أن تكون تبعا لذلك مستقلة عن النص فهناك مع ذلك مجموعة من **القيود** تهم المحتوى الإجمالي. وهكذا فإن الحبكة تأخذ عادة شكل حَدث أو عملٍ غير متوقَّع بشكل ما، ومهدِّد مثلا، في حين أن الحل يكون في الغالب الأعم نتيجة عملٍ شخصي. وهذا يعني مبدئيا أن على الحكاية أن تدورَ حول أناس (أو حيواناتٍ أو أشياء تتمتع بالخصائص الإنسانية).

وهناك مقولات أو قواعد شبيهة بالتي ذكرناها تشكل خطاطات **للنصوص الحجاجية** مثلا أو **للمقالات العلمية** 11. فالعملية الحجاجية تتكون من سلسلة من المقدمات يتلوها استنتاج. ويمكن أن تكون هذه المقدمات من طبيعة متنوعة : وقائعَ، أخباراً هامةً ومطردات. ومقالاتُ علم النفس تقتضي الصياغة على ضوء خطاطة

إجمالية محددة بشكل دقيق. والمقالاتُ الإخباريةُ المنشورةُ في الصحف تبتدئ - (بقطع النظر عن العنوان أو العناوين) - كملخّص يعمل في الوقت نفسه، كمدخل، ثم تقدم تفاصيلُ حدثٍ ما، سواءٌ كانت (تلك التفاصيل) مصحوبةً بمعلوماتٍ إضافيةٍ وأخبارٍ أو غيرَ مصحوبة بذلك.

وبعبارةٍ أخرى فإن النصوص الكثيرةَ الظهورِ والتي يطبعُها التواضعُ بقوة، أو النصوص المرصودةَ لإشباعِ بعض المعاييرِ يمكن أن تتمتعَ ببنيةٍ عليا مخطَّطة. فدوْرُ مثل هذه الخطاطةِ لايقف عند حد **تنظيم** المحتوى الإجمالي (للبنية الكبرى) للنص بل يمتدُّ أيضاً إلى تحديد **نوعِ النص**. والبنياتُ العليا، مثلها مثل البنيات الكبرى، تلعب دوراً كبيراً في المعالجة المعرفية للنصوص (إنتاج فهم، تذكر، إعادة إنتاج).

ليست للبنيات العليا، دائما، بنيةٌ «عادية» أو «قانونية» كما حددتها القواعد. فقد تُهمل بعض المقولات عند الممارسة : (إهمالُ الموعظة في حكاية مثلا). كما يمكن أن يتغير نظامُ ظهورِ بعض المقولات. ويظهر هذا النوع من **التحويلات** في النصوص الأدبية بوجه خاصٍّ. فليس مستبعداً، في هذه النصوص، أن تبتدئ الحكاية بالحلِّ ثم لايقدمُ العرض و الحُبكةُ إلا بعد ذلك.

لايمكن أن نجزِمَ بأن للنصوص جميعاً بنيات عُليَا خاصةً بها. بل قد توجد، أكثرَ من ذلك، بنياتٌ عليا لاتهم المحتوى الإجمالي للنص فحسب، بل تقوم على بعضِ **أفعال** اللغة أو حتى على متواليات من أفعال اللغة، كما هو الحالُ في محادثة مثلا. وهكذا فالمحادثةُ العاديةُ تتكون عادةً من المقولاتِ التالية : التحية، المدخلُ إلى موضوع المحادثةِ، موضوع المحادثةِ، إنهاءُ موضوعِ المحادثةِ، بدايةُ إنهاءِ المحادثةِ، إنهاءُ المحادثة عاطفيا، التحيةُ.

فزيادةً على وجودِ خطاطةٍ للنصوص فنحنُ نجدُ أمامنا، هنا، خطاطةً **للتفاعل** (التحادثي).

7 - أسلوبُ النص :

نحنُ نعلم أنه يمكنُ أن يقالَ عن جُملٍ أو نصوصٍ أن لها **أسلوبا** [12] مَا، ونحنُ نقصدُ بذلك في الغالب ملامحَ مختلفةً إختلافاً بَيناً من ملامحِ النص. نتحدث عن

أسلوب نصٍّ مُحدد عندما تمنحهُ بنياتٌ معينةٌ طابعاً **خاصًا**، أو عندما **تُفَرِّدُهُ** بالنسبة لنصوصٍ أخرى. وهذه الخصوصيةُ كثيرا ما تمنح أيضا لأجناسٍ من النصوص أو لكتاباتِ كاتب محدَّد أو لنصوصِ حضارةٍ من الحضارات أو فترةٍ من الفترات.

في مركزِ وصفِ مفهومِ الأسلوبِ يوجد مفهوم **التغير**، ويمكنُ كقاعدة عامة أخذ بعض الخصائص **كثوابت**، وهذا هو الشأن مثلاً بالنسبة لمحتوى النص. فإذا ما غيرَ عن محتوى واحد بعينه بصور مختلفة، بواسطةِ جُملٍ أو كلماتٍ مختلفة مثلاً، فستتحدثُ عن مُتغيراتٍ أسلوبيةٍ للنص.

يمكنُ أن يكونَ هذا التنوع الأسلوبي **مقصوداً أو غيرَ مقصود**، كما يمكن أن يكونَ أيضا **وظيفيا**. فكثيرٌ من خصائص الاستعمالِ اللغوي تُفلت من المراقبةِ الواعية. وهكذا فلكل مُتحدثٍ اختياراتٌ شخصيةٌ لشكلٍ من التعبيرِ، كاستعمالِ الكلماتِ والبناءِ الجُملي، اختياراتٌ يمكن تحديدُ احتمالِ ورودها عند متكلم معين اعتماداً على تحليل كمي.

يمكن أن يكونَ الأسلوبُ من جهة أخرى وظيفيًا. وفي هذه الحالة يستعمل المتحدثُ التغييراتِ الوظيفيةَ في سياقٍ محدَّد، يمكن أن يكون هذا السياق **نفسيا** في المقام الأول، وحَالئذ يكون اختيارُ الكلماتِ وبنياتِ الجملِ والمتوالياتِ وخصوصياتِ الانسجامِ تابعاً لاستعداده الذهني ولموقفه، وللانفعالاتِ التي يريد التعبير عنها من أجل حثٍّ قارئه و / أو سامعه على تأويل هذه الخصوصياتِ الأسلوبيةِ مُعتبراً إياها **مؤشراتِ** لحالته في لحظة معينة.

كما يمكنُ، من جهة أخرى، أن تكونَ المتغيراتُ الأسلوبيةُ تعبيراً عن **سياقٍ اجتماعيٍّ**. فمن المعلومِ أن الأسلوبَ الذي نلجأُ إليه في المحادثةِ العائلية بين أشخاصٍ يعرفُ بعضُهم بعضاً يخالفُ الأسلوبَ الذي نستعملُه في تبادل الكلامِ مع أشخاص في الشارعِ لانعرفهم، أو في حالِ اجتماعٍ للعمل ذي طابعٍ شكلي، أو في جلسة في المحكمة. وهذا الفرق ليس ملموساً في مستوى مفرداتِ الكلام فحسبُ بل هو ملموسٌ أيضا في مستوى النطق (فالدارجةُ : تنوع أسلوبي في اللغة المعيار، واللغة المدعومةُ : تنوعاتٌ أسلوبية في اللغة الشعبية)، وفي مستوى علاقاتِ الانسجامِ والبنية الإج 'بةِ للنص، لخطاطاته وتيماته.

لقد تأكد لدينا أن **البنيةَ الأسلوبية** الخاصةَ بنصٍّ مَاهيَ أيضاً مفهومٌ نسبيٌّ لايمكن تحديده إلا في علاقته مع الانماطِ الموازية من استعمالِ اللغةِ في مقامات (وأوضاع) مشابهة، بالمقارنة مع مقامات مختلفة ولكنها ذاتُ «محتوى» مطابق، بالمقارنة مع السياقِ النفسي والاجتماعي. وأخيراً فإن البنية الأسلوبية لن تحدد إلا في علاقة مع المعاييرِ والمواصفات القائمة، مع الدارجة / واللهجة الاجتماعية واللغة المعيار، لقد رأينا أيضا كيف أن التغيرَ اللساني يمكنُ أن يجري مَبدئيا في جميع **مستويات** النص الذي حددناه في الفصول السابقة.

8 - البنياتُ البلاغيةُ للنص :

يوجدُ ما سندعوه بنيات **بلاغيةً للنصِّ**[13] في علاقة وطيدة مع البنية الأسلوبية، فبعضُ بنياتِ البلاغة تُدعى «أوجهَ الأسلوب». وتظهرُ هذه البنياتُ البلاغيةُ أيضا في جميع المستوياتِ النصية المذكورةِ سلفاً : في مستوى الأصواتِ، والكلماتِ والبنياتِ الجُمَلِيّة والعلاقات بين الجمل، وفي مستوى البنياتِ الكبرى والبنياتِ العليا. إن البنياتِ البلاغيةَ ذاتُ طبيعةٍ **وظيفية** أساسا وتستهدفُ **نجاعة** النصِّ في المقامِ التواصلي، وبعبارةٍ أخرى فإن المستعملَ إنما يلجأُ إلى بعض البنيات البلاغيةِ لأغراضٍ **استراتيجية**، أي لكي يوفر شروطَ **القبول** لكلامه عند المخاطبِ. ولكي يراه، تبعاً لذلك، وقد أحدث، عندَ الاقتضاء، أثراً (معرفة و / أو فعلا).

وفي حين نجد البنيات الأسلوبية عبارةً عن متغيراتٍ في إطار البنيات النصية الممكنة، فإننا نجد في البنيات البلاغية مقولاتٍ جديدةً تلعبُ دوراً، وتكسبُ النصَّ بذلك بنيةً إضافيةً.

ليست هذه البنيةُ الإضافيةُ مناسبةً من وجهة نظر النحو، ومن ثم فليست هناك قواعد للتأويل الدلاليِّ تربطُها تواضعيا بمحتوى خاص.ليست للبنياتِ البلاغية، غيرُ وظيفةٍ استراتيجية ضمن العملية التواصلية، كالسعي إلى إقناع قارئ / مستمع، مثلا.

إننا نتعرف على هذه المقولاتِ والقواعدِ البلاغيةِ الخاصةِ بصورةٍ حدسيةٍ إلى حدٍّ ما اعتماداً على البلاغةِ الكلاسيكيةِ والأسلوبيةِ المقرَّرةَ في المدرسة. وكما سبق التوضيح فهي توجدُ في جميع مستوياتِ النص. يمكنُ أن نصفها كذلك باعتبارها **تحويلات**

لبنيات هذه المستويات. والتحويلات المقصودة هي : 1) الحذف، 2) الزيادة / التكرار، 3) التبادُل ، 4) التعويض.

وهكذا فلدينا تحويل تكراري في المستوى الفونولوجي في القافية، والسجع والتسجيع (تجنيس الحرف)، وفي المستوى التركيبي في التوازي، وفي المستوى الدلالي في الحشو أو في التعداد الأقصى. ونجد حالةً للتبادل التركيبي في **القلب** البلاغي (التقديم والتأخير)، وحالة الحذف (حذف مقولة) وفي حذف العنصرِ المتكرِّر في جمل متلاحقة. ويبدو هنا أنه سيكونُ من اللازم أن نُعيِّن بدقة الوحدات والمقولاتِ التي تستطيعُ أن تتحملَ أو يجبُ أن تتحملَ هذه التحويلاتِ البلاغيةَ، وكذا موقعَها في الجملةِ أو السطرِ أو النص، وذلك زيادةً على تحديد طبيعةِ هذه التحويلات. فمن الجلي أن هناك علاقاتٍ بين البنيات العليا والبنيات البلاغية :وهكذا نجد الموازناتِ الصوتيةَ والعروضَ يُعرَّفانِ إما في شكلِ خطاطاتِ نصيَّةٍ عامةٍ، أو في شكلِ تحويلاتٍ في البنيات.

إلى ذلك فإن البنياتِ البلاغيةَ للنص تحمل تَضمُّناتِ (معانيَ ضمنيةً) معرفيةً خاصةً : فهي تثيرُ انتباهَ القارئِ / المستمعِ وتوجُّهُه، فتحدِّدُ بذلك الفهمَ المعرفيَّ للنصِّ.

9 - السياق التداولي :

النص كفعل (أو أفعال) للغة.

إننا لاندرسُ الأقوالَ اللسانيةَ، والنصوص تبعاً لذلك، من جهةِ بنياتها فحسبُ، بل ندرُسها أيضا من جهة وظيفتها. فنحن لانهدف إلى معرفة «الأشكالِ» و «المحتوياتِ» التي قد يختص بها نصٌ ما فحسبُ، بل نهدفُ أيضا إلى معرفةِ الوظائف المحتملة التي يمكن أن ينجزها النص بفضل الشكل والمحتوى الخاص اللذين يتمتع بهما.

وأولُ سياقٍ نحلِّلُه هو السياقُ التداولي[14]. فالدراسةُ التداولية للنصوص تعتمدُ على تأويلٍ للنص باعتباره فعلا للغة أو باعتباره **متتالية** من أفعالِ اللغة. فمن أفعال اللغة مثلا الوعودُ والتهديداتُ والتأكيداتُ والاستفهاماتُ والطلباتُ والأوامرُ الخ. إننا ننجزُ فعلاً من أفعالِ اللغةِ، ونحن ننطق بجملة أو عدة جمل في سياق مناسب لها. فالتلفظُ بالجملةِ التالية : «هل تستطيعُ مساعدتي لدفعِ السيارةِ ؟ «يندرج في إنجازِ فعلِ **الطلب**.

وليس لهذا الفعل معنى إلا إذا تحققتْ بعض **الشروط**، وهي شروط تتصل بالسياق الذي نطق فيه بهذا الفعل اللغوي. ففي حالة الطلبِ مثلا من الضروري أن يكونَ المتحدثُ راغباً في شيء لنفسه، وأن يكون مستعداً لفعله، فنقول مثلا عن فعل لغوي إنه مناسب لسياق ما عندما تكون الشروط الضرورية لتحقيقه متوفرة. ومهمة التداولية أن تعدد هذه الشروظ التي ينبغي أن تتوفر في فعل لغوي لكي يكون مناسبا لسياق خاص . كما أن عليها بيانَ الخصائصِ المميزةِ المطلوبُ توفُّرها في الأحوال - في الجمل مثلا - لكي يمكن استعمالُها كأفعالِ لغوية متميزة. وهكذا فالطلبُ يأخذ في الغالبِ صورةَ السؤالِ حيثُ ينبغي أيضا الرجوعُ إلى بعضِ الأفعال التي يلزمُ المحاور الوفاءُ بها.

يتكون السياق التداولي من جميع العوامل النفسية والاجتماعية التي تُحددُ بدقة مناسبةَ أفعالِ اللغة. ومن بينها : المعرفةُ والرغباتُ أو الإرادةُ، والأسبقياتُ المعتبرةُ عند مستعملي اللغة وأحكامُهم، من جهة، وعلاقاتُهم الاجتماعيةُ (علاقات السلطة والصداقة مثلا) من جهة، أخرى. قد يكون إنجازُ بعض أفعال اللغة، في حالاتٍ أخرى، محاطا بقيودٍ مُؤسساتية (اعتقالُ شخصٍ ما... اجتيازُ امتحان).

وبما أن إحدى صفاتِ النصوصِ أنها متوالياتٌ من الجملِ فيُمكن أن نحلِّلها كذلك في المستوى التداولي باعتبارِها **متوالياتٍ من أفعال اللغة**. فيمكن تأويل أغلبِ الأمثلة السابقةِ الذكرِ كمتتاليةٍ من التأكيدات الموجبة. وقد رأينا أيضا أنهُ يمكن أن نَقرِن في نص ما مختلفَ أفعالِ اللغةِ في صيغة مُونُوجٍ أو حوارٍ، وهذا شأن الأقوالِ 11 وَ 12.

وقد رأينا في هذا السياق كيفَ أن الجمل ليست مهيأة دائماً لأن تختزل في جملة مركبة. وليس في ذلك غرابة إذا ما اعتبرنا أن بوسع كل جملة أن تعمل كفعل للغة. وأنه ليس من السهل دائما «تأليف» فعلين مختلفين في فعل واحد.

من المهم بالنسبة للتداولية النصية أن تحددَ الشروطَ التي يمكنُ أن تأتلفَ فيها أفعالُ اللغة لتُكوّنَ **متواليات من أفعال** اللغة، بل يلزمنا، أكثرَ من ذلك، أن نتساءلَ عن الكيفيةِ التي ترتبطُ بها هذه المتوالياتُ من جملِ النص المتلفظ به أو قضاياه.

وحسبَ ما يستخلص من11 و12 فإن إحدى العلاقات الموجودة بين محتلف أفعال اللغة داخلَ المتواليات هي علاقةُ **تعليل أو تفسير** كما في العلاقةِ بين الطلبِ والتواصلِ.

فأنا أوجه طلبا عن طريق التلفظ بجملة ما، وأعلّلُ طلبي بجملة سابقة عنها أو لاحقة لها، عارضاً أسبابَه. يمكن إذن، بوجه عام، أن نجعلَ فعلاً لغوياً فعلاً **مُستَسَاغًا** أو **قابلا للتصديق** بواسطة فعلٍ آخرَ. وبذلك نلاحظُ أن هناكَ علاقةً بينَ هذه الأفعال اللغوية شبيهةً بتلك الموجودة، بوجه عام، بين هذه الأفعال والأحداث (أو الوقائع)، أيَ العلاقاتِ الشرطيةَ التي سبقَ ذكرها. ويمكن توسيعُ هذا الاستدلال ليشملَ متواليات أفعال اللغةِ في النص مأخوذاً في كليته، كما هو الحالُ في نشرةِ الأخبارِ والحكايات والعرض والمحادثة. فكما كان من اللازمِ إدخالُ بنياتٍ كبرى لتأويل **المحتوى الإجمالي** للنص، فمن اللازمِ هنا إدخال بنياتٍ كبرى تداوليةٍ، حتى يتسنى لنا الحديثُ **عن الوظيفةِ الإجمالية** للنص. فحين نتلفظ، في الواقع، بنص باعتباره كُلاً، فنحن نقوم في الوقت نفسه بفعل لغوي إجمالي **أو بفعل لغوي كبير**. فقد لاتعدو رسالةٌ مطولةٌ أحيانا أن تكونَ طلبا واحداً، كما يمكن أن يعملَ عرضٌ كاملٌ كمجرد تأكيد. إن هذه الأفعال اللغوية الكبرى مُشتقة من متواليات الأفعال بواسطة قواعد كبرى كما رأينا سابقا بالنسبة لمحتوى النص.

إن التأويلَ التداولي الإجمالي لنصٍّ ما، أي تحديد الأفعالِ الكبرى اعتماداً على متتالياتٍ من الأفعال اللغوية، مهمٌّ في الإعدادِ المعرفي (البرمجة) لمتتاليات أفعالِ اللغة وتنفيذِها وتوجيهها وتأويلها. وهكذا فقد يكون من بين المقاصدِ الكامنة وراءَ حوارٍ ما طلبُ قرضٍ بمبلغ 1000 فرنك. غير أن هذا لايعني أن، تفاصيل فعلِ اللغة المعني قد حُددت سلفاً، ليس لدي لحد الآن أكثرُ من استراتيجية إجمالية.

سنعود فيما يأتي إلى هذه المظاهر المعرفية والتفاعلية في النصوص وفي استعمال اللغة.

10 - السياق المعرفي : فهم النصوص :

سنجعلُ القضيةَ التاليةَ نقطةَ انطلاقٍ لتأمُّلنا : لكي يتسنّى استعمالُ نصٍّ في مقام تواطيٍّ يلزم المُستمعَ القارئَ أن يفهمَ هذا النصَّ. لقد تحدثنا فيما سبق، بمناسبة الحديث عن الدلالة، عن **تأويلِ** النصوصِ في مستوى الجملِ أو البنياتِ الكبرى، غيرَ أن هذا التأويلَ لم يعدُ التأويلَ النظريَّ للنحو، أي إسنادَ معنى أو مرجعٍ إلى تعابير النصِّ.

سنتأمل الآن بإيجازِ العمليةَ الملموسةَ للتأويلِ، تلك العمليةَ التي (يُعطي) **القارئُ / المستمعُ** من خلالها مَعنى للنص. وتلافيا لخلطٍ مُحتملٍ سنتحدثُ هنا عن **فهم النصّ**. سندرسُ الآن عمليةَ **معالجة** نصّ في السياقِ النفسي وفي **السياق المعرفي بوجه** خاص.

إن السياقَ الانفعالي أو الوجداني يلعب بالطبع دوراً (إذ يمكن أن نَسْعَدَ كما يمكن أن نَغْضَبَ لِما نسمعُ أو نقرأ) ، غير أن هذا لايتحققُ إلا بعد فهمِ النص. ولذلك سنقف عند الفهم المعرفي للنص[15] .

في هذه الحالة كما في غيرها نجد فهم النص تابعا للخطاطة التي سبق رسم خطوطها العامة، فمُستعملُ اللغة يفهمُ، أولَ ماَ يفهمُ، الكلماتِ ومجموعاتِ الكلماتِ والجملَ، ثم يفهمُ بعد ذلك، متوالياتِ الجمل. فيمكن أن نقول إجمالا أن عملية الفهم ترجعُ إلى تحليل الخبر الذي تحمله البنيةُ السطحيةُ، وترجمتِه «بمفاهيمِ المحتوى أي ترجمتُه إلى خبرٍ **مفهومي**. وهكذا تحول الجمل إلى متتالياتٍ من القضايا. أما فيما يخص الفهمَ النصيَّ فالأمرُ يتعلق، على وجهِ الخصوص بحاجةِ المستعمل إلى إقامة **علاقات** بين القضايا التي تعبِّر عنها الجمل المتوالية في النص.

وفي هذا الموضوع يلزمنا أن نأخذ الوقائع التالية بعين الاعتبار :

1 - لكي يستطيعَ المستعملُ إقامةَ علاقاتٍ فَعَلَيْه أن يلجأ، كما سبق القول، إلى معرفته بالعالم، وهذا يعني أن عليه أن ينتقيَ من حصيلته المعرفيةِ المختزلة في ذاكرته قضيةً أو أكثرَ، ويقيمَ على ذلك علاقةً بين قضايا النص.

2 - إن الفهم الحي لعناصر النص يجري في **ذاكرة العمل**، وهي ذاكرةٌ ذات طاقة محدودة، فبعد أن نخزن فيها عدداً من القضايا «تمتلئ» فيقتضي الأمرُ شحنَ هذه القضايا في **الذاكرةِ الطويلة الأمَد**، لذلك فلكي نتمكن من فهم نص ما علينا أن نقيمَ الروابطَ الضروريةَ في ذاكرةِ العمل بين جملةٍ (طويلة) وأخرى، ثم نحرر هذه الذاكرة جزئيا من حمولتها، ثم نشحنُها بأخبارٍ جديدةٍ. فعملية فهم نص ما ذات طبيعةِ دَورية.

3 - لكي نستطيعَ أن نعطيَ نصا مَا إنسجاماً في اتجاهِ خطيٍّ يلزمنا الاحتفاظُ ببعض وحداتِ الإخبار في ذاكرة العمل، وهكذا لانكون دائما في حاجة إلى سحبها من الذاكرة الطويلة الأمد. فإذا كانت متواليةٌ كاملةٌ تهمُّ **جَانْ** أو **طفلاً** مَا فإن هذين المفهومين جانْ والطفلَ يبقيانِ مؤقتاً في ذاكرةِ العملِ، وهذا أيضا شأن القضية الكبرى : «جان مسافر».

4 - من المهم جدا، بالنسبة لفهم النص، أن تكون الكمياتُ الكبرى من الأخبار التي يمكن استخلاصُها من نص ما **منظمةً ومبنيةً ومختزَلة**.ولهذا السبب تحتلُّ البنياتُ الكبرى موقعا مركزيا في المعالجة المعرفية للنص. فليس في وسع قارئ أن يردد النص كلمة كلمةً وجملةً جملةً : علميا، لن يتذكَّر، بعدَ عدة أسابيعَ من قراءته للنص، أكثرَ من بعض التيمات، التيمات الأكثر أهميةً فقط. وبعبارة أخرى فإن البنية الكبرى للنص هي التي تُقاوِمُ مَبدئيا النسيانَ إلى حدٍّ مَا.

لقد أُجريتْ تجاربُ كثيرةٌ في إطار علم النفس المعرفي لغرض البرهنةِ على هذه الفرضية وفحصها، والمهم مبدئيا هو أن فهمَ النص يجري في أكثرَ من مستوى. فبرغم اتجاه الاهتمام إلى التفاصيل المتعلقة بالكلمات والجمل سنحاول، على الأقل، بشكل مُطرد، الربطَ بين هذه التفاصيل وإدماجَها في «وحدات» أكبرَ وأكثرَ إجمالا، أي في قضايا كبرى، فهذه القضايا الكبرى تختزلُ الخبر النصيَّ وتنظمه داخلَ الذاكرة فبواسطة قضية كبرى نستطيعُ، أحيانا، أن نسترجع جزئية. وبخلاف ذلك فإن البنية الكبرى تسمح بتخزين الجزء الأهمِّ من النص، على الأقلِّ، وقتا أطول نسبيا، والمبدأ العام الذي يَلعب دورا في تخزين الخبر النصيِّ وحفظه في الذاكرة واسترجاعه هو **القيمةُ البنيوية** التي يتمتع بها هذا الخبر : فإذا ما ارتبطت قضيةٌ بقضايا أخرى كثيرة (من نفسِ النص أو ناتجةٍ عن معارفَ أو تجارربَ سابقةٍ) في الذاكرةِ فإن قيمتَها البنيويةَ تكون أقوى، ويكون من السهلِ استرجاعها، وهذا يفسر، من بين ما يفسره، لماذا تحتوي بروتوكولات استرجاعِ النصوص، في الغالب على قضايا كبرى.

ويصدق شيء مما يشبه ذلك على التأويل (الإجماليِّ) لأفعالِ اللغة. أما التعقيدُ الذي يرتبط به فمرده إلى أن على المستعمل أن يقومَ في نفس الوقت بتحليل مفصَّلٍ للسياق (التداولي) لمخاطبه، ولسلوكِ هذا الأخير، وأن يقارنَ مجموع ذلك بتحليله للقول.

تشكِّل البنياتُ العليا والبنيات البلاغيةُ منظِّمات هامةً للخبرِ النصي في الذاكرة، كما أن الخُطاطات تلعبُ دوراً معتبراً في (إعادة) إنتاج النصوص وبرمجتها.

وكما بينا في الفصل المخصص للبنيات الكبرى فمن المحتمل جدا أن تُعزى لنصٍّ مَا تأويلاتٌ إجماليةٌ مختلفةٌ جزئيا من طرف مستعملينَ مختلفينَ للغة، في مقامات مختلفة. أما في الخطاطة التي اقترحناها فلا يوجدُ، بعدُ، مكانٌ لهذه الاختلافاتِ المزاجية.

ولمعالجة هذا النقص إلى حد ما سنقبل بمساهمة مجموعة كاملة من العناصرِ في فهم النصوص مساهمة عامة إلى حد مَا، ومستمرةً بالنظر إلى المجموعة اللسانية، والفردِ من جهة، ولكنها من جهة ثانية، لاتصدقُ إلا على المتحدث، وعلى هذا المقام المحدد. سندعو هذا المجموع من العناصر المترابطة : الاستعدادَ المعرفي. وهذا **الاستعدادُ المعرفي** مناسبٌ ضرورةً، فهو لايعملُ إلا في اللحظةِ الحاضرةِ للفهم .أما بعد ذلك فإن استعدادَ القارئِ الواحدِ يمكن أن يختلف بصدد نفس النص.

إن **معارفَنا وأفكارَنا وأراءَنا** في اللحظة الحاضرة، تنتمي، في المقام الأول، إلى هذا الاستعدادِ المعرفي. فقد بينا سلفا أن المعرفة النصيةَ قويةٌ التبعية لمعرفتنا بالعالم، وهذه المعرفةُ بالعالم تكونُ عامة إلى حدٍّ مَا وخاضعة للمواضعة داخل المجموعة اللسانية. فنحن جميعا نعلمُ، إلى حد ما، كيفَ نَتَسَوَّقُ، وكيفَ نركبُ القطارَ، وكيفَ نذهبُ إلى المَطعمِ... الخ، وهذه الكتلُ من المعارف المشاعة هي ما ندعوه **أُطُراً**. ولهذه الأطرُ أهميةٌ كبرى في تصورنا وتأويل النصوص التي تُحيلُ على أنماطِ الحوادث المذكورة أعلاهُ. إن هذا النوع من المعرفة الإطارِ (أو المعرفة المؤطِّرة) يحددُ ما نعتقدُه ممكنا ومُحتملا في الواقع (المجتمع) وفي النص تبعاً لذلك تحت تأثيرِ آمالنا «المُمعيرة»، إلى حدٍّ مَا.

وخارجَ هذه المعرفة، بعيداً عن آرائنا الأكثرِ ذاتيةً، فإن معالجة النص قد حُددتْ بواسطة **واجباتنا وأهدافنا ومتمنياتنا ورغباتنا**... وبكلمات أخرى فإن هذه العواملَ تساهم في تحديد ما يجده قارئ ما مناسبا ومهما في النص، أي ماهو مهم **بالنسبة إليه**. عندما نكون «مشغولين» بتيمة خاصة فإننا نباشرُ التحليلَ المعرفي لهذا النص بالنظر إلى تلك التيمة. فلو أردنا أن نشتري سيارةً من نوعٍ خاصٍّ فإننا ننجَذِب إلى قراءة

الإشهار الذي يهتم بهذا النوع، أو ننتقي من النصوص المتحدّثة عن عدةِ أنواع من السيارات الخبرَ الذي يعني هذه السيارة بوجه خاص. وليست هذه الرغبات والمتمنيات واعيةً على الدوام : يمكنُ أن يكون الاهتمامُ بالتيمات الجنسية في النصوص تشخيصا لذلك.

أخيراً، إن العواملَ الأخيرةَ التي تلعبُ دوراً في المعالجة المعرفية للنص هي **المواقفُ، والمعاييرُ، والقيمُ** التي يتبناها المتكلمون :فالنصوص تُقوّمُ هي ومحتوياتُها بدون توقف، ويلعب هذا التقويمُ دورا في فهم الخبرِ المقوَّم وتخزينه وتذكُّره. سنعود لاحقاً لتناول هذه العوامل الاجتماعية - النفسية بإيجاز.

11 - السياق الإجتماعي - النفسي : تأثير النصوص :

لقد رأينا في الفقرة السابقة كيف تفهم النصوص من طرف مُستعملِي اللغةِ، وقد حان الوقت لطرح السؤال المهمِّ وهو : ما هو أثر النصوصِ أو وقْعُها في مستعملي اللغة، فرادَى وجماعات ؟

هكذا نكون قد دخلنا مجالَ **علم النفس الاجتماعي والتواصل الجماهيري** فالأمرُ لم يعدْ يتعلق بالتساؤل عن : ماذا يفعل القارئُ أو المستمعُ بالنص ؟ بل يتعلق بمعرفة ماهي العوامل الاجتماعيةُ التي تلعب دورا في فهم النص، وَعكسِ ذلك أيضاً، أي ماهي مظاهرُ فهمِ النص، التي تنطوي على تضمينات (أو إيحاءات) إجتماعية. وفي هذا الموضوعِ تلعبُ قضيةُ تحريكِ آ راءِ ومواقف مجموعاتِ ا لمستعملينَ دوراً مُهماً في علم الاجتماعي. فهذه القضية توجدُ طبعاً في مركز الاهتمامِ بالنسبة لتحليل عملياتِ التواصلِ الجماهيري (تحليلِ وسائل الاتصالِ، الصحف، الكتب الإذاعة، التلفزة الخ).

برغم الأبحاث التجريبيةِ الكثيرةِ المتعلقة بدور التواصلِ اللفظيِّ في تحريكِ الآراءِ والمواقفِ (أو توجيهها)، هذه الأبحاث التي أُنجزت خلالَ الخمسينات من هذا القرن، فإن علماءَ علم الإجتماعِ النفسيِّ لايعرفون إلا القليلَ عن العناصر المحدِّدة التي تلعبُ دورا في معالجة النص[16]. لانعرفُ بالضبط ماهي الخصائصُ النصية المرتبطةُ بتغير أو عدم تَغيُّر المعرفةِ والآراءِ والمواقف، ولاماهي الوظيفةُ التي تمارسها عناصرُ الاستعدادِ المعرفي المتحدَّثِ عنها في الفقرة10.

مع أن علمَ النفسِ الاجتماعي قد أهمَلَ، لحد الآنَ، المكونَ المعرفي في الفهم النصي، (وكذا الاستعدادَ المعرفي باعتباره عنصرا موجها لهذا الفهم) فيبدو أن هناك إمكانيةً، في مستقبل قريب، لتوضيح طبيعة هذه العمليات التحريكية عن طريق تطبيق نتائج البحث في ميدانِ علم النفس المعرفي على علم النفس الاجتماعي.

إن أحدَ المبادئ الأولى «النشيطة» في تحويلِ (أي إعادةِ تشكيلِ) المعرفة والآراءِ والمواقف عن طريق النصوص هو مبدأ **الوظيفة**. والشخص ينمي، بوجه خاص، المعارفَ والمواقفَ التي يمكنه استعمالُها في اشتغاله المعرفيٌّ : إن المعرفةَ الضرويةَ لإنجازِ بعض الأفعالِ، والمواقفِ المهمةِ لتنظيمِ هذه الأفعالِ وتأويلِ الواقعِ الاجتماعيٌّ ستتشكَّلُ قبلَ المعرفةِ والمواقفِ التي ليس لها بعدُ اجتماعيٌّ (لنتأمل مثلا قراءةَ الإعلاناتِ الأشهاريةِ المتعلقةِ بالمنتوجِ الذي نرغبُ في شرائه).

المبدأ الثاني، هو مبدأُ الانسجام المعرفيٌّ، فالمعرفةُ والمواقفُ المنسجمةُ مع المعرفةِ والمواقفُ المتمثّلةُ ستحظى بالاختيار.

المبدأ الثالث هو مبدأ **المطابقة الاجتماعية والشخصية**. يستحسن أن تكونَ المعرفةُ والمواقفُ منسجمةً مع الأفكار التأويلية التي يكوِّنها الشخصُ عَن نفسه وعن علاقاته مع مجموعة محدَّدة من الأشخاص.

يعني ذلك. بالنسبة لمعالجة النص، أن فهمَ الخبرِ وتخزينَه موجَّهٌ من طرفِ الاستعدادِ المعرفيٌّ الذي يعمل حسبَ المبادئ المُعطاة. أما الاشتغالُ الدقيقُ لهذه العمليات فيلزم أن يكون موضوعَ دراساتٍ في المستقبل.

12 - السياق الإجتماعي :

النص في التفاعل وفي المؤسسة :

لقد رأينا في عرضنا عن التحليل التداولي أننا عندما نتلفظ بالنصوص في سياقٍ مَا نُنجز أفعالاً لغويةً. فأفعالُ اللغة أفعالٌ **اجتماعيةٌ**.فهي تنجز ضمن عملية تفاعلٍ **تواصليٌّ**، وهذا التفاعلُ يندرج في المقاماتِ الاجتماعية[17] .

صحيحٌ أن هذه المقامات «مُتفرِّدة» في حد ذاتها، غير أن لها مع ذلك، عددا كبيرا من الخصائص ذات الطابع العام بل والتواضعي أيضا. فهي في المقام الأول، **مقاماتٌ نمطية** خاضعة، إلى حد ما، للمعايير، تتردد باستمرار. وهكذا توجد مقامات ذاتُ طبيعةٍ عمومية أو خاصَّة، مُؤسَّساتيَّة أو غير مؤسساتيه، تَستمدُ منها بعضُ الأقوال قيمةَ فعلِ اللغة : من أمثلة هذه المقامات التي تُكسبُ قيمةَ فعلَ اللغة : العائلةُ «الفطورُ، الشارعُ، الحافلةُ المقهَى، المدرسةُ، قاعةُ المحكمة عيادةُ الطبيب، السجنُ، الخ.

فالمشاركون في هذه المقاماتِ يصنَّفون بوجهٍ عامٍّ في **فئات** حسبَ **أدوارهم** أو **وظائفهم** أو **مواقعهم** (أب، أم، طفل، صديق، زميل مسافر، زبون، سجين، متهم، قاض، أستاذ، الخ).

فلكل فئة من هؤلاء، المشاركين مجموعةٌ محدّدة نسبيا من الأفعال اللغوية المحتملة بالنظر إلى مقام نمطيٍّ. فإن تعلق الأمرُ بعدة مشاركينَ فسنكون بصدد تفاعلات مُحتمَلة محدَّدة سلفا إلى حدٍّ ما. وهذا يصدق على أفعال اللغة ويصدق، بالتالي على النصوص التي تعبِّر عن هذه الأفعال. وبعبارة أخرى فإن بنيةَ المقامِ الاجتماعيٌ أي **السياقَ الاجتماعي** يُحدِّدُ أيضا نوعَ الخصوصياتِ التي يمكن أن تطبعَ النصوص. بعض المقامات يَقتضي الأدبَ واستعمال أنتمْ وعلامات أخرى للأدب فيظهر ذلك في النص، ومن ثم لايكون ممكنا ظهورُ بعض أفعال اللغة أوْ لاتكون أفعالاً على الإطلاق. وكمثال على ذلك فعل الأمر. فحسب القواعد الاجتماعية التقليدية لن يسمح المريض لنفسه بتقديم تشخيصِ لحالته الخاصةِ في محضَر طبيبه، ولا بأن ينصح هذا الطبيب بالعلاج المطلوب. إن معرفتنا بالمواصفات الخاصة بالنقل العمومي، مثلا، تقتضي أن نُقدِّم بطاقةَ سفرنا إلى المراقب، إذا ما طَلَبَ منا ذلك، أما لو طَلَبَ منا أن نُعيرهُ بعض المال فإننا نحس حالئذ بحقنا في رفض طلبه.

وهكذا فإن النصَ كفعل للغة لانحدَّد بالمقام الاجتماعي وحدَه (أو، بالأحرى، بالتأويل الذي يعطيه إياه المستعملُ/ المشارك). ذلك أن المقامَ الاجتماعيً محدَّدٌ، وهو نفسه، بالاستعمال الذي تستعمله اللغة، فإعطاء وعدٍ مثلا يتضمن قيامَ الواعد بخلق التزامات فعلية. وإهانةُ شخصٍ ما تخلقُ مقاماً يسمح للمستمع/ القارئ بحقٍّ اللجوء إلى بعض العقوبات. وبصفة أعم فإن المستمعَ القارئَ عندما يتلقّى من النص خبراً يصبحُ ملزما باستعمالِ هذا الخبر فيما بعد، في أفعال (اللغوية) الخاصة.

وهكذا نرى أنهُ حينما يتعلق الأمرُ بمتتالية من أفعال (اللغة) يشتركُ فيها عددٌ من المتكلمين فإن كلٍّ فعلٍ من هذه **الأفعال يُؤَوَّلُ لزاما في علاقتِه بأفعال (اللغة) المتقدمة عليه**. وقد عرض لنا سَلفا مفهومُ التأويل النسبيّ في مبحث الدلالة والتداولية والمعالجة المعرفية للنص. فالإجابةُ عن سؤال أوْ الامتناعُ عنها أمرٌ ذُو دلالة اجتماعية : يمكن أنَ يعتبر السكوتُ سوءَ أدب، أو علامةً على سوء النية أو هروباً منَ السؤالِ... الخ.

من الواضحِ أن تأثيرَ النص في المقام الاجتماعي، مثلُ تأثير المقام الاجتماعيّ في النص، يمارسانِ عن طريق الاستعداد المعرفي للمستعمل. فالحقُّ أن تأويله للواقع الاجتماعي مهما يكن من تواضُعيَّته، هو الذي يمارس أثرا في توجيه إنتاجِ النصِّ وفهمه عبْرَ الآراءِ والمواقفِ والرغباتِ والمصالحِ، وبما أن مصالحَ المشاركينَ، كما نرى، داخلَ المقامِ التواصلي ليست دائما متناسبةً، وأن المستعملِ يرغب على الأقل، أن يكُون لقوله وقْعٌ أحسنُ على مخاطَبهِ في المقامِ التواصلي (أي أن يتأثرَ أكثرَ ما يمكن في اتجاه الرغباتِ الخاصة بالمتكلم) فسنرى مستعملَ اللغة يلجأُ إلى مختلف **الستراتيجيات**.لقد بينا قبلا الدورَ الهامَّ الذي تضطلع به في هذا الإطارِ البنيات البلاغية والأسلوبية. وهذا يصدق أيضا على بناء متوالية من الجمل، وعلى اختيارِ بعض التيمات والأفعال اللغوية، وعلى مساهمة الخبر والتحفيزِ الإضافي. قد لايفصح المتكلم أثناءَ المحادثةِ أحياناً عن مقاصدِه إلا بصورة غير مباشرة، أي بشكل يجعل مُحاوِرَهُ يتمتعُ، ولو في الظاهرِ، بحرية العمل.

خارج هذا الدور الذي تلعبه النصوصُ و /أو أفعالُ اللغةِ في التفاعل الاجتماعي، أي في مستوى السياق الأكبر. يمكنُ أن يكونَ بعضُ النصوصِ نشيطاً في مستوى ماندعوه **السياقَ الاجتماعيُّ الأكبرَ**، أي **المؤسسات**. وتمثل القوانين والمراسيم والمحاضر أمثلة (قضائية) معلومة لذلك. ولاتوجدُ علاقة التفاعلِ بينَ المؤسساتِ فحسبُ، بل توجد أيضاً بين المؤسسات والأ فراد : مَلءُ بطاقةٍ، نقلُ طلب، امتحانٌ في المدرسة، القيام بمحادثة الخ. فهذه كلها عناصر معروفةٌ في التنظيمِ الاجتماعيِّ (ونحسُّ أحياناً بأنها قمعية.

13 - السياق الاجتماعي: النص كظاهرة ثقافية

يبدو من الأمثلة التي قُدمت عن النصوص العاملة كأفعالٍ للغة في مختلف المقاماتِ الاجتماعية أن بعض المقامات محددٌ **تاريخيا وثقافيا.**

وهكذا فإن الرواية أو الإعلانَ الإشهاريَّ أو المقالة العلمية أو الخبر الصحفي أو التلفزة مرتبطة كلها بثقافتنا. غير أننا نعرف مقامات اجتماعية أخرى، ونعرف بالتالي **أنماطا من النصوص** تحيلُ على عصورٍ أخرى من ثقافتنا أو على ثقافاتِ أخرى بصفة عامة. وهذا يظهر في الواقع من ارتباطِ الأساطيرِ والخرافاتِ وبعض النصوص الشعائريةِ والحكاياتِ الشعبية والقصص ونصوصٍ أخرى من هذا القبيل بثقافةٍ معينة وعصرٍ معين. إن وجود علاقاتٍ إجتماعية أخرى، ووجودَ أو غيابَ بعضِ المؤسساتِ واستعمالَ علاقات ومواضعات أخرى هي التي تقفُ وراءَ أفعالٍ لغوية أخرى، وتقف بالتالي وراء أنواعٍ أخرى من النصوص.

إن تحليلا انطروبولوجيا اثنولوجيا للنصوص وأشكال التواصل لمن شأنه أن يوضح أكثرَ عنصرَ **التنوع** الثقافي بين مختلف أنماطِ النصوص[18]. فهذا التحليل هو الذي سيعرفنا على نوع النص الذي يمكن استعمالهُ في مقاماتِ اجتماعية محددة، وماهي الخصوصياتُ النوعيةُ لهذه النصوص، وذلك لمقارنتها مثلا بالنصوص المستعملة في مقامات مماثلة في حضارات أخرى. وهكذا فالمحادثةُ توجد مثلا في جميع الحضارات، والذي يختلفُ من حضارة لأخرى هو **اللّحظة** (المناسبة للمحادثة) **والأشخاص** المحتمل وقوعُ محادثةٍ بينهم. فالعلاقاتُ الأُسَرِيةُ أو علاقاتُ المجموعةِ أو السِّن أو الجنسُ أو المكانة أو الموقع الاجتماعي الخ هي التي تحدد من **سيقول شيئا، ولمن سيقوله، وفي آية لحظة.** لقد تبينَ قبلُ أن المحادثةَ بين الأغرابِ أكثرُ مجاملةً من محادثةِ متآنسين.

يُترجم ذلك في بعض الحضارات بالقيود الكبيرةِ التي تقيدُ محتوى المحادثة وسيرَها حسبَ شعائر مفصلة تخصُّ التحيةَ والوداعَ.

زيادةً على كونِ النص مُكوناً ثقافياً مُتغيراً من مكونات التفاعلِ الاجتماعي، فإنه يمثلُ، في حد ذاته، ظاهرةً ثقافية يمكنُ أن نستخرجَ منها بعضَ الخلاصاتِ التي تهم البنيةَ الاجتماعيةَ للمجموعات الثقافيةِ. يمكن عادةً أن نستخلص من النصوص

والمحادثات المستعملةِ في مقامات (خاصة) دورَ أعضاء المجتمع وحقوقهم وواجباتهم والقوانينَ والمواصفاتِ السائدةَ عندهم. وكذلك الشأنُ بالنسبة للمعارفِ والآراءِ والأفكارِ والمعاييرِ والقيَمِ الشائعةِ عند المجموعةِ اللسانيةِ. وقد رأينا، فيما سبق، أثرَها الكبيرَ في إنتاجِ النصوص وفهمِها، وباختصارٍ فإن التحليلَ النصيَّ مَنهجٌ ذو قدرةٍ كبيرة في إطار التحليل العامٍّ للثقافة.

14 - استنتاجات :

لقد سمحت لنا الفقراتُ السابقة بالتأكدِ من أن الدراسةَ النسقية للنصوصِ لايمكن أن تكون إلا تكامليةً.

إن النصوصَ لاتحتوي على البنياتِ النحويةِ وحدَها في مستويابِ متعددة (أصواتٌ، كلماتٌ، بناءُ الجملِ، الدلالةُ) بل تحتوي أيضا على بنياتٍ أخرى مثلِ البنياتِ العُليا (الخُطاطاتُ)، والبنياتِ الأسلوبيةِ والبلاغيةِ التي تضطلعُ بتغييرات عدة وبنياتٍ إضافيةٍ في مستويات عدة من النص.

لقد بدا من المهم، في هذا الإطار، وضعُ هذه المستوياتِ في علاقةٍ بعضِها مع بعضٍ فيما يخص تحليلَ النص. إن بعضَ العلاقاتِ الفونولوجيةِ والتركيبيةِ بين الجملِ هي، مثلا، في أغلب الأحوال، تعبيرٌ عن علاقات دلالية بين القضايا أو علاقات تداولية بين أفعال اللغة.

إضافةً إلى ذلك فإن النصوصَ ليست مجردَ إنتاجاتٍ بسيطةٍ للغة، بل يمكنُ أن تعملَ، إذا ما استُعملت في سياق مناسب، «كمتتالياتٍ» من أفعالِ اللغة. ولذلك فالتداولياتُ تدرسُ الشروطَ التي يلزم تحقُّقها إذا ما أردنا تحقيقَ متوالية مقبولةٍ من أفعال اللغة.

وقد بَدا من المفيدِ، على المستويينِ الدلاليٌّ والتداوليٌّ معاً، إجراءُ تمييز بين **المستوى الأكبرِ** والأصغرِ من التحليل : وهكذا يمكن أن نأخذَ بعين الاعتبارِ الدلالةَ الإجماليةَ للنص (تيمتَه)، وكذا بنيتَه الإجماليةَ (باعتبارها فعلاً للغة). لقد تركَّز التحليلُ النصيُّ في المستويينِ على دراسةِ **انسجامِ** النص بوجه خاص، بالنظرِ إلى محتواهُ ووظيفتهِ مَعاً.

فهذا الانسجامُ يَلعبُ دوراً في المستوى **المحلي** (الموضعيّ)، أو المستوى الأصغرِ، وفي المستوى الإجمالي أو المستوى الأكبرِ في الوقت نفسه.

إن النصوصَ وأفعالَ اللغةِ تُكوِّنُ وحدة متلازمةَ الطرفين من **التفاعلِ التواطيِّ**. وهذا يعني قبل كل شيء، أن هناك تفاعلاً بين مختلف بنياتِ النصِّ من جهةٍ ومختلفِ أنماطِ **السياقاتِ من جهة** أخرى.

فالسياقُ المَعرفيُّ يحدِّدُ الشروطَ (العمليات، الذاكرةَ، الاستراتيجيات... الخ) التي يُمكن أن تُنتَجَ فيها النصوصُ، وتُفهَم وتخزَّنَ وتحفظَ ويعادَ إنتاجها. لقد تحقق أن البنيات الكبرى والبنيات الخطاطية تُنجزُ وظيفةً مهمة في فهم الخبرِ النصيِّ وحِفظه في الذاكرة. وظهر في موازاة ذلك أن **الاستعدادَ المعرفيَّ** لمستعملي اللغة (المتجلي في المعارف، والأراءِ والمصالح والمهام والرغبات الخ) يمارسُ تأثيراً نافذاً في عملية الفهم والمعالجة اللاحقة.

ويلعب هذا الاستعدادُ المعرفي كذلك دوراً مركزيا في **السياق الاجتماعي النفسي.** ذلك أن تحريكَ معارفنا وآرائنا ومواقفنا، ومن ثم تحريكُ سلوكنا، بواسطة النصوص يقومُ، من بين ما يقوم عليه، على هذا الاستعداد المعرفي. وفي هذا الموضوعِ يمكن لعدد من المبادئ القائمةِ على ملاءمة الخبر اجتماعيا للمستعملِ وللمجموعة أن تلعب، هي الأخرى، دورا.

وأخيرا هناك تفاعلُ بين النص **والسياق الاجتماعي - الثقافي**. إن المقامات الاجتماعية، وفئاتِ المشاركين، والقواعدَ والمعاييرَ والموضعاتِ التي ينبغي مراعاتُها في هذه المقامات هي التي تحددُ مجتمعةً من يستطيع، أو من يجب عليه، أن يقول شيئاً، وفي أي وقتٍ، وعلى أي وجه، فتواصلنا مع المؤسساتِ قد قُنِّنَ على هذا الشكل من طرف مَعاييرَ صارمة. يمكن أن تختلفَ القواعد والمواضعاتُ من ثقافة لأخرى. سنجدُ أيضاً في تقافات مختلفة أنماطاً مختلفةً من النصوص كما نجد بنيات نصيةً مختلفة. ولذلك يمكن أن تختلفَ البنياتُ النسقيةُ والأسلوبيةُ والبلاغية من ثقافة لأخرى.

وهذا كله يسمح لنا بأن نستخلص أن تحليل النصوص يستوجب مقاربةً متعددة الأبعاد. وكما سبقَ القولُ يجب وضع مختلفِ المستويات في علاقةِ بعضِها مع بعض،

في حين أن البنيات، في مختلف المستويات، يمكن أن ترتبط بصورٍ مختفلة مع مختلف أنماط السياقات ومن ثم فإن الأمر لايقف عند فهم النص وتحليله في حد ذاته بل يمتد، قبل كل شيء إلى فهم مختلف وظائفه (الأفعال الآثار... الخ) وتحليلها في سياقاتها.

إن تأويل نصٍّ ما يعني في المقام الأول، نسبةَ دلالاتٍ إلى مكوناته،ثم إلى مجموعه، ويعني، في المقام الثاني، بيانَ مجموعٍ وظائفه (كفعل لغوي، وفي سياق اجتماعي ثقافي).

انتهينا الآن من رسم إطار إجمالي للوصف النسَقيٌّ للنصوص. وليست لدينا مَعرفةٌ معمقَةٌ بالنسبة لعددٍ كبير من النقط، من ذلك على وجه الخصوص، أن العلاقةَ بين النص والسياق الاجتماعي لم تَكدْ تُدرس. وفي نقط أخرى كثيرة ما يزالُ علم النص في بداياتِه الأولى، ومع ذلك يبدو أن بوسعِه أن يُقدمَ مُساهمةً مُهمةً في وصفِ ظواهرَ وقضايا في تَخصصاتٍ عديدة.

الحواشي

* هذا البحث هو الفصل الرابع من كتاب :نظرية الأدب

Théorie de la littérature. Collection connaissance des langues. Sous la direction de Henri Hierche. Publié avec le concours du centre national de lettres : Picard. Paris 1981

وعليه يحيل المؤلف في حواشيه حين يقول : «هذا العمل».

1 - لهذا المدخل، كما يشيرُ إلى ذلك عنوانُه الفرعي، طبيعةُ العمل الأولي. فهو موجهٌ في المقامِ الأولِ إلى طلاب السنة الأولى والثانية، من كلية الآداب، ولطلبة العلوم الاجتماعية، ولمن يعنيه الأمرُ من القراء. لانفترضُ في القارئ إلا أن يكون مُطلعا على بعض المفاهيم الأولية في اللسانيات. ومن أجل إحالات مصادرية إضافية فيما يخص علم النص. للقارئ أن يعود إلى المنشورات المختصة مما ندرجه في الحواشي اللاحقة.

2 - برغم ظهور عدد من المنشورات المختصة في مجال علم النص، فلا يوجد في الواقع إلا عدد قليل من المداخل واللمح الجيدة، وخاصة فيما يتعلق بالمدخل من الصنف التكاملي. أحد أحسن هذه المداخل هو، بدون شك، مجموع مقالات دريسلر (1977) (Dressler (éd، وهناك مدخل هولندي (سيترجم لامحالة إلى الألمانية، والإنجليزية) هو مدخل فان ديك (Van Dijk) 1978و 1979 وهو صيغة موسعة لبعض النقط الواردة في هذا المقال.

ويمكن اعتبار كتاب شميدت (1993) مدخلا من المداخل الأولى إلى علم النص وهو يستحق أن يقرأ على الدوام برغم وقوفه عند المظاهر اللسانية والأدبية لعلم النص، وفي هذا الموضوع نحيلُ على المصادرية التي سَنأتي على ذكرها فيما يلي.

أما فيما يخص المداخل والمقالات الفرنسية فارجع إلى الحاشية 4.

3- من أجل صياغة مفصّلة لمبادئ تحليل النص من منظور يختلف شيئا ما عن منظورنا ويركز خاصة على نظرية الآدب، انظر تيتزمان 1977 (Titzmann) وآخرين.

المبادئ التي اقترحناها ليست شاملة ولكنها تلخص عددا من الخصائص العامة من اللسانيات البنيوية واللسانيات التوليدية مؤلفة مع بعض المفاهيم الأولية من الابستمولوجية والعلوم الاجتماعية.

4 - لقد صار عدد الدراسات المنجزة في مجال النحو النصي، هذا النحو الذي يشكل النواة الأولى للسانيات النص وعلم النص معا، عددا يستحق الاعتبار. فمن أجل لمحة تاريخية عامة يمكن الرجوع من بين ما يمكن الرجوع إليه إلى مقال ريزر (1977) Rieser في مجموع دريسلر Dressler السابق الذكر. وهناك لمحة أقدمُ ضمن عمل ديك دريسلر (1972) الذي قدمت فيه كذلك المقترحات الأولى لنحو النص، هذه المقترحات التي أُعيدت صياغتُها وعدِّلت وكمِّلت في عمل فان ديك (a 1977).

وانظر أيضا بيطوفي (1971) (Pitofi) للاطلاع على أول مونوغرافيا في مجال نحو النص. ويمكن أخيرا أن نذكر غريم (1975) (Grimes) الذي يقدم كتابه (المكتوب من جهة نظر مختلفة) حجة على اتجاه أكثر استقلالية عن المقولات الموجودة في النحو، وفي منظومة علمية مماثلة يجدر بنا أن نشير إلى كتاب لونگاكر (1977) Longacre وهو في ثلاثة مجلدات، فزيادة على أن هذه الأعمال تقدم مكونا تحليليا هاما فهي تعتمد أيضا على ملاحظة لغات غربية. وللتركيز أكثر على البنيات الاصطناعية للنصوص ينظر كتاب هاليداي وحسن (1976). ومن أجل دراسات أخرى في مجال نحو النص ولسانيات النص انظر، (من بين آخرين) بيطوفي وريزر (ط 1973 (Petofi et Rieser) وديسلر (1978) (Dressler) والأعداد المتوالية من سلسلة Buske 80)ولمقارنة مختلف مناهج وصف النص خاصة انظر(1977) (Van Dijk ot Petofi (éds)

من أجل دراسات بالفرنسية انظر :

- Langage I3, (L'analyse du discours par, j Dubois et j. Sumpf).

- Langage 26, (La grammaire générative en pays de langue allemande Par D. Clément et B. Gruming).

- Linguistique et sémiologie 5, la "Textlinguistik" allemande, et la langue francaise 38, (Enseignement du récit et cohérence du texte. Par M. Charolles et J. Peytard).

5- من أجل تحليل لخصوصيات التركيب النصي ينظر، من بين آخرين، دريسلر (1972) Dressler الذي ظهرت له عند(Longmans (londre طبعة إنجليزية جديدة مكتوبة بمشاركة روفيرتْ دُو بوكَراند

Rovert De Beaugrand. وانظر أيضا، بشكل خاص، هاليداي وحسن (1976) والفصول التي تهمُّ هذا المشكل في دراسات النحو النصي المذكورة سابقا. ولاستعمال التعابير الخاصة بتحديد الفقرات والنصوص انظر، من بين آخرين، لونگاكر (1978) Langacre

6 - إن أغلب الأبحاث في مجال نحو النص ذات طابع دلالي، انظر، من بين آخرين، عمل فان ديك وبطروفي (1977) المذكور سابقا.

7- إن مفهوم «العالم الممكن» الذي أتانا من علم الدلالة (المنطقي) الصوري، والتصورات التي تكونت عنه في علم الدلالة النصي يجدان تفسيرا مفصلاً عند ڤان ديك (1977) حيث سنجد أيضا الحاشية 24 من الفصل 9 من ذا العمل.

8 - إن مفهوم « البنية الكبرى» قد قدم ووسع في مجموعة من المقالات والكتب، مثلا في عمل فان ديك 1972- 1974 وأعيد تناوله بتفصيل وتكامل معرفي في عمل فان ديك (1980). انظر أيضا كي جونسKayjones من أجل تحليل مفهوم «التيمة».

9 - مفهوم «البنية العليا» مَفهومٌ جديد، وقد دُرس مع مفاهيمَ أخرى في عملِ فان ديك لسنة (1980a) بشكل أكثر عمومية وأميل إلى البلاغة. ولاتوجد لحدّ الآن نظرية عامة للبنيات العليا. ويوجد بعكس ذلك عددٌ كبير من النظريات الجزئية الخاصة بنصوص معينة مثل الحكي (انظر مايلي).

10 - بالنسبة لقضايا تحليل الحكاية انظرر الفصل 7 من هذا العمل. والمصادرية الفرنسية لِ ماثيو Mathieu (1977). جزءٌ من المقولات السردية المستعملة هنا مستعار من لبوف ووَلِتزكي Labove et wa-letzky (1967) ; وقد ربطت من طرف فان ديك (1972) بالمقولات المستخرجة من طرف التحليل السردي البنائي الفرنسي . ومن أجل تحليل للنماذج السردية اللسانية للنص انظر كَوليش ورييل (1977)

Gulich et Raible وغيرهما .

11- فيما يخص الأعمال الكثيرة المخصصة لبنية الحِجاج نُفكر بوجه خاص في الدراسات الكلاسيكية ل تولمين Toulmin (1958)، وبيرلمان وأو لبريشت تيليكا انظر أيضا الحاشية 9 من هذا الفصل. بالنسبة لبنية المقالات العلمية (وعلاقاتها بالبنية الكبرى) انظر - ضمن آخرين - فان ديك 1977. يتعذر علينا هنا أن نذكر جميع الدراسات المتعلقة ببنية نصوص أخرى.

12- إن مجموع الدراسات المنجزة في مجال الأسلوبية يستحق الاعتبار.غير أن الأمر لم يُسفر بعدُ عن نظرية واضحة لمفهوم الأسلوب يستحق (أسلوب الأقوال). من بين أهم الدراسات فيما يبدو عمل سيبوك Sebeoc (1960) وشاطمان 1971 ودولزيل وبيلي Dolezel et Bailey (1969) وهيندريكس

Hendriks (1976) وسانديكَ Sandig (1978). أما كتاب سانديل Sandell (1977) فهو موجَّه أكثر إلى الواقع الاجتماعي النفسي للنص وللاستعمال اللغوي.

من المؤسف أن أغلبَ الدراسات الأسلوبية أنجزت في سياق دراسة النصوص الأدبية، الشيء الذي أدى إلى إهمال المظاهر التواصلية واللسانية العامة للأسلوب (راجع في هذا الموضوع إنكفيستEnkvist 1973مثلا). أما التقليد الفرنسي في الأسلوبية (بالي Bally وكيرو Guirand الخ) فهو معروف بحيث لاتدعو ضرورة إلى إعادة التنصيص عليه.

13- كما هو الحال بالنسبة للأسلوبية لقيتِ البلاغةُ عنايةً كبيرةً في عَدد من الدول منها فرنسا. من بين الدراسات والمداخل الكثيرة في هذا المجال نقتصر على« دراسة كوبر شميدت Kpper 1973 schmidt ويودين Udeing 1976 وعمل بليت Plett (1975) من الالمانية، وهي أقربُ إلى علم النص. ومجلة communication 16 وديبوا وألْ (مجموعة communication 16 وديبوا وألْ (مجموعة Dubois et al (Groupe Mu) (1970)(Mu . وكبدي فاركا (1970) Kibédi Varga وسبيربر Sperber 1975 من الفرنسية.

نترك جانبا، هنا، الإحالات المختلفة المتعلقة بمجال الشعرية اللسانية بالنظر إلى أن هذه الدراسات تغطي، في جزء منها، مجال الأسلوبية والبلاغة. وتجد لمحةً عن الشعرية اللسانية عند فان ديك (1972) إ يهو Ihue 1972 وكبلر Cubler (1975) مثلا، وكذا في مقدمة الفصل السابق.

أما فيما يخص مجموع الأسئلة المتعلقة بالأسلوبية والبلاغة فينظر التطور الذي تبناهُ بليت في الفصل 6 من هذا ا العمل.

14- برغم توفر عدد مهم من الدراسة في مجال التداولية، وضمنها نظرية أفعال اللغة، فنحن لانتوفر إلا على عدد قليل من المداخل إلى هذه التداولية، ولذلك قد يلزم الرجوع، على الأقل، إلى الأعمال الكلاسكية لكل من أوستينَ Austin 1970 وسورل Searle (1969). وفي فرنسا مجلة Langages 19 وفيها التلفظ لِ تودوروف، Todorov وبنفونيست Benveniste (1974) (مجلة Lan- 42 gage Francaise (وفيها La pragmatique: par A M Diller et F. Récaneti) وعمل ديكرو (خاصة عمله في 1972 1978) وتوجد مقالات بالإنجليزية، حول قضايا النحو خاصة عند كول وموركان cole et Morgann 1975 وكول 1978. ويوجد عدد كبير من الدراسات بالألمانية في هذا المجال مثل مقالات فاندرليش Wenderlich (1972) وشميدت Schmidt (1976)، ويوجد مدخل لِ شليبن لنج :Schlieben وقد قدمت العلاقات بين اللسانيات والنصية والتداولية عند فان ديك (1980 1977) وفان ديك (1976).

15- ظهر، منذ سنوات قليلة، في علم النفس المعرفي، وفي مجال الذكاء الاصطناعي فرع من الدراسة فُحِصَت فيه معالجة النصوص (الفهم، التخزين في الذاكرة، إعادة الانتاج الخ) من زاوية نظرية وتجريبية. انظرر عمل كينتش (1974) Kintsch ومير (1975) Meyer وطورنديك Thorndyke (1975) والمقالات المجموعة عند جوست وكاربونتر (1977) Just et carpenter وفريدل Freedle (1977) حيث ستجد إشارات مصادرية أخرى.

في مجال الذكاء الاصطناعي، حيث طورت أنواع من الحواسب لفهم النصوص، انظر بوبرو وكولينس Bobrow et collins وبوجه خاص شانك وأبيلسون (1977) Schank et Abelson، والملاحظات التي أبديناها في هذه الفقرة هي خلاصات بحث نفسي أنجز جزء منه بالتعاون مع والتركينتش Walter kentsch. انظر أيضا الطبعة الفرنسية لكتاب كينتش وفان ديك (1975)، واللمحة التي قدمها فان ديك وكينتش (1977) والعمل الأخير لفان ديك وكينتش 1978.

16- حتى وإن أنجزت دراسات نفسية اجتماعية كثيرة في مجال الوظيفة أو تحويل الآراء والمواقف، فلايوجد عمليا، على العكس من ذلك، تحليل نسقي للدور الذي يلعبه استعمال اللغة والبنيات النصية فيه (يمكن أن نرجع على الأقل، إلى عمل سانديل (1977) Sandel المذكور). من أجل دراسة حديثة للنظرية العامة لتكوّن الأراء والمواقف. انظر مثلا فيشين وأجز (1975) Fishbein. وهناك عدة دراسات كلاسيكية تجد مكانا لها في إطار تحليل الإقناع (مثلا عمل هو فْلانَدْ والمتعاونين معه). وتُطورُ في هذا المجال منذ الخمسينات، فيما أعلم، مقاربة جديدة. وعلى كل حال فقد يلعب علمُ النفس المعرفي الخاصُّ بمعالجة النص المقدم هنا دوراً هاما في هذا المجال.

17- أكيد أننا نعير كثيرا من الاهتمام، داخل علم الاجتماع اللساني وعلم النفس اللغوي، للعلاقات العائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة، غير أن هذه الدراسات تتجه إلى العناصر السوسيولوجية الكبرى في المقام الأول (الطبقات الاجتماعية مثلا) وإلى البنيات الخاصة بالأقوال (الأصوات، المعجم، البنيات التركيبية). فتحت تأثير نظرية التفاعل السوسيولوجي الأصغر أولا، وما يدعى المنهاجية الإثنية فإن الاهتمام بالاشكال الخاصة للسلوك النصي وخاصة المحادثة (العادية) لم يتوقف عن النمو، انظر سيدنو (1972) Sudnow وتيرنر (1974) Turner. وللاطلاع على مقالات بالفرنسية انظر(1973)20 Communication وَ (1979)30).

أما عن تحليل أكثر عمقا للعلاقات بين المقامات الاجتماعية والخصائص النوعية للنص فلاتوجد، حسب ما في علمي، دراسة نسقية حقا. وبالاطلاع على دراسة مهمة (خاصة بالنسبة للذين يجدون أحيانا صعوبات في فهم التحليلات اللاكانية) حول الخطاب التيمي، انظر لبوف وفانشيل (1977) Lalov et Fanschel .

18- سنجد تحليلا انطروبولوجيا وإثنيا لانماط النصوص وأشكال التواصل (تحت اسم «اثنوغرافيا التحدث "Ethnography ofspeaking" وگام پيز وهيمس Gam Pez et Hymes(1972) وبومان وَ شيرزر Bauman et scherzer (1957) وسانشز وبلونت Sanches et Blount .

وبالنسبة لمختلف أنماط النصوص انظر أيضا الفصل 9 من هذا العمل.

ملاحظـة :

أشكر Cees Van Rees على الاقتراحات المتعلقة بالإخراج النهائي لهذا المقال.

المصادر والمراجع
(II)

AUSTIN, JL., 1970 : Quand dire, c'est faire (seuil).

BAUMAN, Richard, & SCHERZER, Joël (éds.) 1974 : Explorations in the Ethnography of Speaking (London : Combridge U. P.).

BENVENISTE, Emile, 1974, Problèmes de linguistique générale, II (Gallimard).

BOBROV, Daniel G., & COLLINS, Allan (éds.) 1975 : Représentation and Un-derstanding (New York : Académic Press)

CHATMAN, Seymour (éd.), 1971 : Literary Style (London) : Oxford U.P)

COLE, Peter (éd.), 1978 : Pragmatics (Syntax and Semantics, vol. 9) New York : Académic press)

LA DESCRIPTION DU TEXTE

COLE,Peter,& MORGAN, Jerry L.(éds.),1975 : Speech Acts (Syntax and Semantics, vol. 3) New York : Academic Press)

Communications, 1970 : Recherches rhétoriques (Seuil)

- 1973 : Le sociologique et le langage (seuil)..
- 1979 : La Conversation (seuil).

CULLER,. Jonathan, 1975 : Structuralist Poetics (London : Methuen):

VAN DIJK, Teun A., 1972 : Some Aspects of Text Grammars (The Hague : Mouton).

- 1977 a : Text and Context (London : Longmans).
- 1977 b : "Complex Semantic Information Processing." In : D. Walker, et al. (éds.), Natural Language in Information Science (Stockholm: Skriptor) 127- 160.
- 1978 a Tekstwetenschap (Utrecht: Het Spectrum).
- 1978 b : The Puerto Rico Lectures on the Structures and Functions of Discourse (University of Amsterdam).
- 1980 a : Macrostructures. An interdisciplinary Study of global structures in discourse, interaction and cognition (Hillsdale, N. J : Erlbaum).
- 1980 b : Studies in the Pragmatics of Discourse (The Hague : Mouton).

VAN DIJK, Teun A. (éd.), 1976: Pragmatics of Language and Literature (Amsterdam: North Holland).

VAN DIJK, Teun A.,& Kintsch, Walter, 1977: "Cognitive Psychology and Discourse." In : Dressler (éd.), pp. 61 -80.

VAN DIJK, Teun A., & PITÖFI, Janos (éds.), 1977 : Grammars and Descriptions (Berlin- New York : de Gruyter).

DOLEZEL, Lubomir, & BAILEY, Richard W. (éds.), 1969 : Statistics and Style (New York : Elsevier).

DRESSLER, Wolfgang, 1972 : Einführung in die Textlinguistik (Tübingen : Niemeyer).

- (éd.) 1977 : Current Trends in Textlinguistics (Berlin - New york : de Gruyter).

- 1978 : Textlinguistik (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

DUBOIS, J.et Sumpf, J. (éds.), 1969 : L'analyse du discours, Langage 13.

DUBOIS, J., et al.,1970 : Rhétorique générale (Larousse).

Ducrot, Oswald, 1972 : Dire et ne pas dire (Paris : Hermann).

- 1978 : " Structuralisme, énonciation et sémantique. " In : Poétique 39, 107 - 120

ENKVIST, Nils Erik, 1973 Linguistic Stylistics (The Hague : Mouton).

FISHREIN, Martin, & AJZEN ICEK, 1975 : Belief Attitude Intention and Bekavier (Reading, Mass, : Addison - Wesley).

FREEDLE, Roy O. (éd.), 1977 : Discourse Production and Comprehension (Norwood, N.J. : Ablex).

GRIMES,Joseph E., 1975 : The Thread of Discourse (The Hague : Mouton).

GÜLICH, Elisabeth, & RAIBLE, Wolfgang, 1977 : Linguistische Textmodelle (München : Fink).

GUMPERZ, John D., & HYMES, Dell (éds.), 1972 : Directions in Sociolinguistics : The Ethnography of Communication (New York : Holt, Rinehart & Winston)

HALLIDAY, M.A.K., & HASAN, Ruqaiya, 1976 : Cohesion in English (London : Longmans).

HENDRICKS,William O.,1976 : Grammars of Style and Styles of Grammar (Amsterdam : North Holland).

IHOWE, jens, 1972 : Linguistik in der Literaturwissenschaft (Munchen : BSV).

Just, Marcel, & CARPENTER, Patricia (éds.), 1977; Cognitive Processes in Comprehension (Hillsdale, N. j. : Erlbaum).

KAY JONES, Linda, 1977 : Theme in English Expository Discourse (Lake Bluff, III. : Jupi for press

LE TEXTE : STRUCTURES ET FONCTIONS

KIBEDI VARGA, A., 1970 , Rhétorique et littérature (Didier).

KINTSCH, Walter, 1974 : The Represtation of Meaning in Memory (Hillsdale, N J. : Erlbaum).

KINTSCH, Walter, & Van DIJK, Teun A :, 1975 "Comment on se rappelle et on résume des histoires." Langages 40, pp. 98 - 116

-1978 : Toward a Model of Discourse Comprehension and Production." Psychological Review 85, pp. 363 -394.

KOPPERSCHMIDT, Josef, 1973 : Rhetorik (Stuttgart : kohlgammer).

LABOV, William, & WALETZKY, Joshua, 1967 : "Narrative Analysis : Oral versions of personal experience." In : J.Helm (éd.), Essays on the Verbal and Visual Arts (Seattle : Washington UP) pp. 12 -44

LABOV, William, & FANSHEL, David, 1977 : Therapeutic Discourse (New York : Academic press).

LONGAGRE, Robert E. (éd.), 1976 : Discourse Grammar, 3 vols. (Dallas, Tx, : Summer Institute of Linguistics).

MATHIEU, Michel, 1977 : "Analyse du récit."In : Poétique 8,pp. 226 - 259.

PERELMAN, Ch., & OLBRECHTS - TYTECA, 1958 : Traité de L'Argumentation (Paris: P.U. F).

PETÖFI, Janos S., 1971 : Transformations grammatiken und eine ko - textuelle Text theorie (Frankfurt : Athenäum).

PETÖFI,Janos S., & RIESER, Hannes (éds), 1973 :Studies in Text Grammar (Dordrecht : Reidel).

PLETT, Heinrich F., 1975 : Textwissenschaft und Textanalyse (Heidelberg : Quelle und Meyer, UTB).

RIESER, Hannes, 1977 : "On the Development of Text Grammar." In : Dressler (éd.), pp. 6 - 20.

SANCHES, Mary, & BLOUNT, Ben (éds.), 1975 : Sociocultural Dimensions of Language Use (New York : Academic press).

SANDELL,Rolf, 1977 : Linguistic Style and Persuasion (New York : Academic Press).

SANDIG, Barbara, 1978 : Stilistik (Berlin : de Gruyter).

SCHANK, Roger C, & ABELSON, Robert P., 1977 : Scripts, Plans, Goals and Understanding (Hillsdale, N. J. : Elrbaum).

SCHLIEBEN - LANGE, Brigitte, 1975 : Linguistische Pragmatik (Stuttagart : Kohlhammer).

SCHMIDT, Siegfried J., 1973 : Texttheorie (München : Fink).

- (éd.) 1976 : Pragmatik II / Pragamatics (München : Fink).

SEARLE, John, 1969 : Speech Acts (London : Cambridge U.P.).

SUDNOW, David (éd.), 1972 : Studies in Social Interaction (New York : Free Press).

SUMPF, J.,1971 : Introduction à la stylistique du français (Paris : Larousse).

SPERBER, Dan, 1975 : "Rudiments de rhétorique cognitive." Poétique 23.

THORNDYKE, Perry W., 1975 : cognitive Structures in Human Story Comprehension and Memory (PH. D Diss., Stanford) (Rand Corp. Publ.).

TITZMANN, Michael, 1977 : Strukturelle Textanalyse (Mûnchen : Fink, UTB).

TODOROV, Tzvetan (éd.), 1970 : L'énonciation, in Langages 17

TOULMIN, Stephen, 1958 : The Uses of Argument (London : Cambridge U. P.)

TURNER, Roy, éd. 1974 : Ethnomethodology (Harmondsworth : : Penguin).

UEDING, Gert, 1976 : Einführung in die Rhetorik (Stuttgart : Metzler).

WUNDERLICH, Dieter (éd.), 1972 : Linguistische Pragmatik (Frankfurt : Athenäum).

المبحث الثالث

الهزلي والشعري

جان كوهن

المبحث الثالث

الهزلي والشعري

جان كوهن

مقدمة المترجم :

حظيت السخريةُ باهتمام كبير من الدارسين المحدثين. وذلك، لاشك، لاتساع مجالِ فاعليتها :

1- في الآداب، مكتوباً (رواية، شعر، مقالة...)، ومُشخَّصاً (مسرح، سينما).

2- في الكتابة الصحفية، في النقد السياسي والاجتماعي لفظاً ورسما (الكاريكاتير).

3- في الحديث اليومي.

تناولها البلاغيون اللسانيون (مثل كاترين كيربرا أوركشيوني) والتداوليون (مثل ألآن بيرنضوني) وغيرهم، حتى صارت التسمية الساخرةُ للمشتغلين بها : («علماء السخرية» أو السخرياتيون) (Ironologues) جداًّ. فصار يتحدث عنهم بهذه التسمية على غرارِ الشعريين (Poéticiens). لقد كان السؤال الجوهري الذي أرّق دارسَ السخرية هو : ما الذي يجعل السخريةَ سخريةً، وما الذي يميزها عن غيرها ؟

طُرحت هذه القضية على مستوى الجنس والتقنية معا. فمن وجهة نظر فلسفية اعتبرت السخريةُ طريقةً للتعامل مع العالم غير طريق التأمل والفن لما تنطوي عليه من تأرجُح بين قطبي الجد والهزل[1].

ومن وجهة نظر بلاغية نوقشت السخريةُ في علاقتها بالصور البلاغية مثل الاستعارة والطباق والتورية... الخ[2]. فالسخرية في حدودها التقنية وبمفهومها التقليدي تلتقي مع هذه الصور البلاغية في كثير من الخصوصيات، غير أنها ما فتئت تدافعُ عن تميُّزها بدخول العنصر الوجداني المجسَّد ضَحكاً في بنيتها.

في قمة هذا الحوار وبعد الاطلاع عليه واستيعابه طَرح جان كوهن إشكاليةَ الفرق بين الشعري والهزلي مُستحضرا غيرَه ومتناسيا له في الوقت نفسه. لقد اجتهدَ في إطار نظريته الوجدانية التي بسطها في كتابه : اللغة الرفيعة le Haut Langage، اجتهد في غير إدعاءٍ معتبراً عمَله مجرد نفضٍ للغبار عن نظريةِ الشعر الوجدانية القديمة وتطعيمها بالمعطيات العلمية الحديثة، خاصة من علم النفس والتحليل النفسي والتأمل الظاهراتي في الكون والأشياء.

* * *

لست أدري لماذا فضلَ جان كوهن كلمة comique (هزل أو هزلي) على كلمة Ironie (سخرية) ؟ هل يرجعُ ذلك إلى أن كلمة «هزليّ أقلُّ ارتباطاً في الذهن بالنقد المُرّ، وأقلُّ شُحنةً فلسفيةً من كلمة سخرية، خاصة وقد عَرَّفَ الهزلي، منذ البداية، بقوله «سنأخذ كلمة هزلي هنا بمعناها العام جدا بحيث تشمل جميع أشكال الضحك من لفظ وغير لفظ» ؟ يبدو أن هذا الاعتبار كان رائده. ولذلك انطلقَ من الضحك باعتباره السمةَ المميزة. غير أن نهاية البحث ونتائجَه تصب في عمق السخرية وتسترفد بُعدَها الفلسفي. يقول في الخاتمة : «غير أن الضحك لايستمرُّ غيرَ لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجدُ نفسه من جديد أمام كون عبثي. ولهذا فإن الحزن كما نلاحظ أحيانا كثيرة يتخفى في أعماق الهزلي».

يدعم ما ذهبنا إليه كونُ متن الأمثلة التي شغلها الباحث بكل تنوعاته هو المتنُ نفسهُ الذي تداوله دارسو السخرية. والنظريتان المعروضتان : نظرية التردي ونظرية التناقض هما النظريتان المعتمَدتان قديما وحديثا. ومع ذلك كله فقد سكت المؤلف عن الرصيد البلاغي التنظيري الملتصق بكلمة سخرية (Ironie).

* * *

يتكون المقال من قسمين قسم أول تناول فيه المؤلف علاقة الضحك بالهزل انطلاقا مما عرف عن الضحك فزيولوجيا ونفسيا، مع ترجمة ذلك بمفاهيم ظاهراتيَّة وتأويل أساسي لمفهوم القيمة بتحويلها من المعنى المفهومي التصوري إلى الأثر الوجداني. فما لم يؤخذ هذا التأويل بعين الاعتبار من طرف القارئ فسيستحيل عليه فهمُ ما يُشير إليه

المؤلف من فروق قيمية في القسم الثاني. لابد من التمعن في الفروق بين القيمة وضد - القيمة واللاَّقيمة. وفروقِ الكم والكيف، فالعبارات لم توضع جزافا. ومن هنا فإن المقالة تفهم ككل، أي لابد من قلبِ أولها على آخرها على أولها. بل أودُّ ألا يقفَ القارئ عند صعوبة القسم النظري الفلسفي (القسم الأول) وينشغلَ عن القسم التطبيقي البلاغي (القسم الثاني).

في القسم الثاني، وهو أهم في نظر الباحث في البلاغة، وإن كان يتغذى من الأول، يحاول المؤلف إيجادَ مجال للتكامل بين نظرتين كبيرتين في تفسير فاعلية السخرية، وهما نظريةُ التردي، ونظريةُ التعارض. وقد وفِّق في هذا الصدد بما أضافه من اجتهادات في توسيع مجال «التردي» بجعله لايقتصر على الاتجاه نحو السلب بل يتجه أيضا نحو الإيجاب. وبتَوسيع مجال التعارض ليشمل كل أشكال التقابل وفِّق لاستيعاب أكثر الأمثلة التي كانت تعترض على النظريات الأحادية السابقة. ومن هنا فإن المقال، إن لم يُقْنِع في الفصل بين الشعري والهزلي - رغم صلابة الجهد النظري - فقد قدَّم صياغة بنيوية تقوم على أساس منطقي في تفسير فاعلية السخرية متجاوزاً كل الطروحات الجزئية التي اطلعَ عليها واستوعبَها دون أن يدخُل معها في سجال.

* * *

هناك معجم مفاهيمي وجداني لابد من محاولة ضبطه بالقراءة الشمولية للنص وبإعادة القراءة.

هناك ألفاظٌ تزدحمُ حولَ معان متداخلة قد تُحسُّ في لغة وتضيعُ عند النقلِ إلى لغة أخرى مهما تحرينا، بل إن الفروق بينها ضئيلةٌ حتى في لغتها، مما يجعل الباحثَ يعوض بعضها ببعض أحيانا دون تفسير. ومع ذلك تبقى متمايزةً في إطار النسق. ففي المجال النفسي والأحوال النفسية نجدُ النص يستعمل الكلمات التالية :

- affect. affectif
- passion, pathétique - isopathie - hétéropathie, pathétisé
  dépathétise, pathème: (pathos) - (apathy)

- émotion: émotionnel
- tension - tendu - détendu - détente
  Sentiment. sens.
- indifférence
-euphorie, aphorie

لقد حاولنا ترجمةَ قواسِمِ هذا الحقل بالنظر إلى نسق المعاني في نصِّ المقال مع الاستعانة ببعض معاجم علم النفس تحرُّزا من التيه في أرض لم نتمرس بمعجمها، على الشكل التالي :

affect :	1 - وجدان (م. مص)
affectif :	وجداني (م.ص)
neutralité affective :	حياد وجداني
passion :	2 - عاطفة
pathétique :	عاطفي
isopathie :	تشاكل عاطفي
hétéropathie :	تنافر عاطفي
pathétisé	مصبوغ عاطفة
dépathétisé :	مجرد من العاطفة
(pathène)	وحدة وجدانية (ج. وحدات)
(pathos)	(شجن)
(apathy)	(تبلد وجداني)
émotion :	3 - انفعال
émotionnel :	انفعالي
sentiment :	4 - إحساس، شعور
sens :	حِس
tenssion :	5 - توتر
tendu :	متوتر
détendu :	منبسط
détente :	انبساط
euphorie :	6 - انشراح
aphorie :	لاانشراح (انشراح من درجة الصفر)
indifférence :	7 - لامبالاة:

قد يجد المترجم صعوبة في التفريق بين اللاَّمبالاة واللاَّ انشراح. بل إن المؤلفَ نفسَه قال مرة : «اللاَّمُبالاةُ أو اللاَّ انشراحُ»، وكأنه يُسوي بينهما من جهة، وبينهما وبين كلمة apathy من جهة ثانية، جاء في الموسوعة المختصرة [3] :

وعدم المبالاة، عدم الاكتراث ": indifference" وهو قريب من التبلد، وإن كان التبلد الوجداني وصفاً ذاتيا Subjective أو خبرة ذاتية (سواء أحس به المريض أو وُصف لنا، أو كنا نستشفه من تبلد سُحنته)، في حين أن عدم المبالاة، وصف سُلوكيٌ لتضاؤل استجابةِ المريض الوجدانيةِ وبطئِها، فهو بليد من الخمول dullness (ص 49).

وكان قد عرَّف التبلدَ apathy بقوله:

"apathy : وليدُ تبلُّد الوجدان وفتور الانفعالِ أو انعدام الانفعال كليةً في المواقف التي تثيرُ في السوي انفعالَات " (نفسه).

ومن ا لألفاظ التي تتقاسمُ مجالاً مفهوميا مترامي الأطراف الكلمات التالية:

mot d'esprit وَ raillerie وَ [moquerie] وَ Plaisanterie وَ comique وَ humour وَ I ronie .

وقد اقترحنا اجرائيا المقابلات التالية:

1 – فكاهة : humour

وقد قيل، في صياغة فرنسية متناغمة :

(أي "لافكاهةَ بدون حب") "pas d'humour sans amour.

2 – دعابة، طرفة mot d'esprit

3 – مزاح، مزحة plaisantrie

4- تهكم raillerie

5- هزل، هزلي comique

6 –هزء. استهزاء moquerie

7- سخرية ironie

أضف إلى ذلك بعض المصطلحات البلاغية مثل :

طباق oxymore

تجنيس paronomase

تسجيع (ترديد حروف متجانسة)	allitération
منافرة	impertinence
اللاتناسب (الجمع بين أفكار لارابط بينها منطقيا)	inconséquence
الحشو	redondance
التجنيس المطابق المحفز	calembour motivé

لابد من أن نؤكد، في الأخير، أن هذا النص لايدعو إلى تحصيل معرفة بل إلى فتح باب للتأمل، ولذلك فإن المترجمَ لن يرضى على ترجمته مهما اجتهدَ، ولن يهدأ له بال، إنْ هو أصرَّ، حتى يضعَ نَصّاً جديداً بجانب نصٍّ المؤلف، وينازَعه فيما ذهبَ إليه. وهذا مالم نجعله غايةً. ومع ذلك فقد أبعدْنا كثيراً من التردُّد، بل والكثيرَ من الوهمِ والخطأ بمحاورة زملاء قَرأوا هذه الترجمة قراءةً متأنيةً، وعلّقوا عليها. أشكرُ الجميعَ وأخُصُّ بالذكر الدكتور عَنيمى الحاج (أستاذ علم النفس)، والأستاذ محمد الولي (أستاذ البلاغة والنقد)، والأستاذ خالد التوزاني أستاذ الأدب الإنجليزي (أنجز دبلوم دراسات عليا في موضوع السخرية).

الهزلي والشعري

(نص مقال جان كوهن)

لايطمح التحليل التالي - أبى اللهُ ذلك - إلى أن يقترح، في حدودِ مقالٍ واحد، نظريةً جديدةً للهزلي. بل قُصارى ما يهدف إليه استغلالُ النظرياتِ الموجودةِ مع شيئ قليل من التعديل، لغرض واحدٍ هو إلقاءُ بعض الضوءِ على العلاقة الموجودة بين الهزلي والشعرري. نريد أن نُظهر أن هاتين الفئتين المدعوتين جماليتين، والمعتبرتين، عادة، منفصلتين توجدان، في الواقع، في علاقة تعارض تام من زاويتي الوظيفة والبنية. وتلك نتيجةٌ قد يكون من شأنها أن تلقيَ مزيدا من الضوء عليهما. سنأخذ كلمة هزلي هنا في معناها العام جدا بحيث تشمل جميع أشكال المضحك من لفظ وغير لفظ.

لننطلق من ملاحظة تنطوي على مفارقة. ففي حين لايوجد إجماع بين المختصين ضمن الببليوغررافيا الواسعة المخصصة للهزلي، يبدو على العكس من ذلك أن هناك مجالاً واسعاً للاتفاق بينهم فيما يرجع إلى الضحك. صحيح أن النقاشات مستمرة حول علاقات الهزلي بالضحك (أو التبسُّم الذي يشكل حده الأدنى). فهل يرتبط الضحك دائما بإدراك مثير هزلي، أم إن هناك إمكانية ليكون مجرد تجلٍّ لحالة من الانشراح [1] ؟ لن أخوض في هذه المسألة ، بل سأقصُر اهتمامي في الضحك الذي يتلو الإدراكَ الواعيَ لمعطى مُعتبرٍ هزليا بالنسبة للضاحك.

هنا تبرز المفارقة. فمن بين جميع الفئات الجمالية نجد أن الهزلي يتمتع وحده بمزية إثارة رد فعل فزيولوجي خاص، وقابل لأن يُتعرف عليه. ومن هنا فإذا ما اعتقدنا أننا نعرف، ولو على وجه التقريب، ماهو هذا الأثر - أي الضحك -فسيبدو من السهل منطقيا أن نستنتجَ، على وجه العموم، سببَ ذلك الأثر، أي الهزلي. والحال أننا قد عرفنا فيما يظهر، منذ أعمال سبنسر شيئا عن طبيعة الضحك.

ينطلق سبنسر من المبدأ العام حول اقتصاد (ادخار) الطاقة العصبية، مضيفا إليه قانوناً حول الآلية النفسية والفزيولوجية التي تسمح للفائض من الطاقة النفسية بالتحول إلى طاقة عضلية.

إن القوةَ العصبية المتراكمة تراكما كَميا على أُهبة أن تُصْرف في شكل كمية معادلة من الأفكار والانفعالات الجديدة تحوَّل فجأة عن مسارها العادي، فيقتضي ذلك أنْ يفرغ هذا الزائدُ في اتجاه آخرَ، وينتجُ عنه هذا الدَّفقُ الصادرُ عن الأعصابِ المحرِّكة نحو مُختلف أصناف العضلات، ليُحدث مجموعَ هذه الأفعالِ الشبيهةِ بالتشنج المدعوة ضَحكا [3] .

لقد فُحصت هذه النظريةُ وكُمِّلت بأعمالِ جورج ديماس الذي أوضح أن إثارةً خفيفةً منقولةً إلى الجسم بمساعدة تيار كهربائي كفيلةٌ بإحداثِ تقلص في عضلات الوجه المتآزرة، أي أنها تُنتج حركاتٍ مناسبةً للابتسام والضحك. ويعرِّف الضحك بكونه "ظاهرةَ إفراغٍ ناتج عن اختلالٍ مفاجئ في المستويات" [5]. هذا التعريف يَتفقُ علنا مع تعريفِ سبنسر.

كما أن تصور فريد يتبنى من جهته رأي سبنسر حول الطاقة المقتصدة (المدخرة) :

يتولد الضحكُ كلما أصبحت كمية من الطاقة النفسية المستعملةِ من قبلُ لتغذية بعضِ العمليات النفسية طاقةً غير قابلة للاستعمال، وذلك بصورة تسمح بتفريغها بحرية. يبقى علينا أن نؤولَ هذه المعطيات الفزيولوجية بألفاظ نفسية، أي في مستوى المعيش. وهذا ما فعله سبنسر حين ربط الضحكَ بالانتقالِ المفاجئ من انفعالِ قوي إلى انفعال أقلَّ قوة أو منعدمَها. فهنا مصدر الطاقة العصبية الزائدة، إنها انفعال مجهض. لقد قيل (قال ذلك Larguier des Bancels) بأن الانفعال يمثل "إخفاقا للغريزة .

إن العجزَ عن توظيف الطاقة في العمل هو الذي يجعلها تصرف عن طريق الانفعال. لنقلِ إن الضحكَ بالنسبة لسبنسر هو انفعال أُهدرَ، هو استجابة وجدانيةٌ قصيرةُ النفسِ تُلغي نفسها بنفسها (أو تنطفئ من تلقاء نفسها). يجب أن نسجل أن الأمر لايتعلق هنا لابنوع الانفعالِ ولابقوته، بل يتعلق بكمه فحسب. فالضحك لايتعلق بتحول من انفعالٍ إلى آخر، بل بمجرد الانتقال من الأكثر إلى الأقل. إن

الضحك ناتجٌ عن ضياع كثافة المعاناة الانفعالية. والطاقة العصبية بتحولها إلى ظاهرة عضلية تفقد طابعها الانفعالي حتى لايبقى منها إلا وِجدانٌ في درجة الصفر يمكن أن ندعوه لامبالاةً أو إذا شئنا "لا - انشراحا" 6 .

إن النظرياتِ المدعوةَ " أخلاقية" تعترضُ على تصورٍ من هذا القبيل بكون الضحك مرتبطا على الدوام بانفعال (هو عبارة عن) إحساس إيجابي يمكن أن ندعوه فرحا أو انشراحاً. وهذا أمر يصعب ردُّه. فأن تضحكَ معناه أن تفرح. غير أنه يمكن أن يجاب بأن ذلك أثرٌ ثانويٌّ ناتج عن اللاَّ انشراحٍ، وهكذا يقول ميشيل ديفرن : " الفرحة لاتعني الشعورَ الهزلي، بل تعني الطريقة التي ننفُذ منها إلى عالم الهزلي ونستعمله" 7. إن فرحة الضحك هي فرحة اللامبالاة، مرتبطة هي نفسها بإدراك الهزلي. يمكن، إذن، أن نميز ثلاث لحظات من الظاهرة العامة :

1) الهزلي – 2) اللامبالاة – 3) الفرح.

بالاستناد إلى هذه الطريقة في النظر تكون الواقعة النفسية الفزيولوجية، أي الضحك والابتسام، مصاحبة على الدوام لشعور بالانبساط، هذا الشعور الذي يرتبط، بدوره، بتهييج الجزء الداخلي من المُهَيْد (7 ب) Hypothalamus. والحال أن كل انفعال إيجابي أو سلبي مصاحب بتوتر. إن الشخص يكون " متوترا" "متهيجا" في حالي الفرح والحزن، أو الغضب حتى وإن كانت كثافة التوتر أقل في الفرح. ولاشك أن كلمة "انبساط" تترجِم رجوعَ الذاتيةِ إلى« حالة من الحياد الوجداني. هذه حقيقة يؤكّدها الطب العقلي، وهكذا نجدُ عند المنفصم الشخصية أن الضحك هو انبساطٌ، هو صمامُ أمانٍ ينطلقُ بعدَ ضغط احتُبس مدة طويلة، فالقلق يتحول إلى شيءٍ مقبولٍ، وهو في الوقت نفسه هروبٌ يستعمله المنفصمُ الشخصية على نطاقٍ واسع.

يجب أن نؤكد هنا بأن هذا الموقف يعارضُ موقف بعض المؤلفين الذين يرون أن ضَحِك المرضى لايعدو أن يكون ردَّ فعل عصبي منعكسٍ خالٍ من أية دلالة وجدانية. فلاشك اليوم، بعدَ فرويد، أن كل كلام، وكل فعل، وكل حركة أو إيماءٍ صادرٍ عن المريض، هو مثلُ الصادرِ عن السوي، لا يخلو من قَصدية ومعنى، حتى ولو كان تحديدُ هذا المعنى في غير متناول من ليس مريضاً.

هذه النظرة الموحِّدة للضحك، عند المريض والسوي وعند الطفل الراشد، حيث يبدو كانشراح ناتج عن لاانشراح مسترجَع، هو تخدير موقت للقلب"9. وهي نظرة نجدها أيضا عند فرويد. إن هذه التصورات متباينة، إلى حدما، لأنها تميز ثلاث ظواهر مختلفة تدعى«دُعابةً» وَ «هزلاً» وَ «فكاهة». غير أن وحدَة هذه العناصر تعود إلى نصابها في مستوى عنصر لا - مُتغيرٍ هو الاقتصادُ. وقد كتب ملخصا نظريته :

"كان يظهر لنا أن لذة الدعابة مشروطةٌ بتلافي تصريف الطاقة الذي يفرضه الكف (9 ب) وأن لذة الهزلي مشروطة بتلافي التصريف الذي يفرضه التمثل (أو الاستثمار)، ولذه الفكاهة مشروطة بتلافي التصريف الذي يفرضه الإحساس. فاللذةُ تنتج، في الأنماط الثلاثة لاشتغال جهازنا النفسي، عن نوع من الاقتصاد" 10.

وهكذا فإن الضحك، بمظاهره الثلاثة، يبدو وكأنه الملازم العضوي لظاهرة نفسية موصوفة - سلبا - بكونها إحلالاً لغير المحسوس به (غير المجرب أو المُعانَى) محلَّ المحسوس به (10 ب). وهذا يلتحق بالصيغة الكانطية "اختزالٌ إلى لاشيء".

للننقل هذه الخلاصة إلى مستوى ظاهراتي، أي باعتبارها وصفا لعالم "موضَّع"(ملموس). وهو العالم المناسب لأية جمالية. فحينئذ سيظهر بجلاء التعارضُ الكليٌّ بين "الإحساس" الهزلي والإحساس الشعري.

إن العالمَ يظهر في كل وضعية وجودية أصيلة كمركّب من الوقائع والقِيَم، قيم إيجابية وقيم سلبية، الأهداف المرغوبِ في الوصولِ إليها والتهديدات المرادِ تجنبها. فهنا يكمن المنظر "الدرامي" لوجودنا في العالم. غير أنه، ولو في نطاق ثقافتنا وحدَها، فإن الواقعة هي المنتصرةُ على القيمة بالنظر إلى مظهرها (الواقعة) الموضوعيٌ الذي يُدعمه مؤشرٌ من الواقع لايُرد. فهي تكوِّن وحدها الجوهرَ الصلبَ لعالمنا الأنطولوجي. أما القيمة فإنها مرتبطة بالعلاقة القائمة بين الموضوع والذات، إنها الأثر الذاتي الذي ينتجُه الموضوع. فالقيمة مفرغة إذن من الواقع لصالح ذاتية خلاقة هي ذاتيةٌ قيميةٌ يُتعرف عليها بصفتها الذاتية تلك. لذلك فهي ممكنة وخداعة في أقصى الأحوال. إن كثافة ماهو في ذاته تنتمي إلى الوقائع، أما القيم فإنها تنتمي إلى ماهولذاته الذي تمده المثالية وحدها بأساسه الانطولوجي. غير أنه في خارج رؤية الفيلسوف التي من هذا القبيل فإن

رجل الحياة اليومية، في الحياة العصرية على الأقل، يعلم أن ماله قيمة ليس كذلك إلا بالنسبة إليه وحده، وأن أهدافه خاصة به، وأن معاييره قابلة للتحقيق.

إن الظاهراتية قد علمتنا، فضلا عن ذلك، فيما يخص الوعي الساذج، أن الإدراك مُختَرقٌ من هذا الطرف إلى ذلك"بدَلالات وجودية".فالشيئ

"ليس، لأول وهلة، دلالةً من أجل الفهم، بل هو بنية قابلة للفحص عن طريق الجَسد. وإذا ما أردنا وصفَ الواقع كما يظهرُ لنا في التجربة الإدراكية فسنجده مشحونا بالمحمولاتِ (الدلالات) الأنطروبولوجية"11.

غيرَ أنه يبقى، ولو عند الراشدِ المثقفِ وحدَه، أن الوعي التأملي (الانعكاسي) حاضرٌ دائما قصدَ المراجعة. وبهذه الصفة يُهيمن على الوعي الساذج ويجعلُ معطياته نسبيةً. صحيحٌ أن السماءَ الرمادية تُعتبر لأول وهلةٍ حزينةً، كما هي رمادية، في نفسها وبنفسها، ولكن صحيحٌ أيضا أنه مع النظرة الثانية يرجعُ اللونُ إلى الموضوع المشاهَد، وبهذا لايعود العالمُ يظهرُ في مستوى ما في ذاته إلا كسلسلة موصولة الحلقات من الوقائع المسلوخة من أية دلالة وجودية. لامكان بعدُ في مجالنا الثقافي لما هو قيمي داخل ماهو أنطولوجي : فالموجودُ بوجودِه لابقيمته.

إن الأوضاعَ الاستعجاليةَ، حيث تكون المكتسباتُ الأساسية مهددةً، هي التي يجد فيها الشخصُ إشباعَ العالم القيمي. وفي الانفعالِ يتعرض الحقلُ الإدراكي، كما وضحت نظريةُ الجشطالت، لتبسيط بنيوي، ويصبح فضاءً خالصا للقيم، متكونا من الأهداف المرادِ إصابتها، والأخطارِ المطلوبِ تجنُّبها. الانفعال هو كارثة الوعي التأملي، إنه رجوع إلى تصور متجانس حيث تنهار الوقائع أمام القيم. فلا تعودُ الأشياء أكثر من مُتكآت تستند إليها الوعود والتهديدات، وينعطف الموضوع نحو الذات لمساءلتها وإغوائها وإثارة حساسيتها وتخويفها، إنه قمة التدخل باستعجال.

يظهر الضحك، حالئذ نفيا لهذه الوضعية ولهذا الاستعجال، يبدو فجأة "حلاً لدرامية الوضعية. إن الضاحك يعني بضحكه أنه غير مَعْني بالعالم، إنه يفسخ مرة واحدة التزامه بمأساة لم يعد يأخذها مأخذ الجد. فالضحك يعني أن أضعَ نفسي موضع متفرج غير معنى بمهزلة تلعب في غيابي ولاتعنيني. فالضاحك يتخلص من الموقف

بلباقة. فأن تضحك معناه أن تستهزئ، غير أن الاستهزاءَ هو عدم اكتراثٍ (أي استخفاف).

في هذا المستوى النفسي - الظاهراتي يتبدّى التناقضُ بينَ الهزلي والشعري. وذلك، على الأقل، في التحليل الوظيفي للشعري الذي اقترحته 12، والذي لايعدو في مستوى هذه النقطة وحدها أن يكون تطويراً أو بالأحرى تنقية للنظرية "الانفعالية" العتيقة للغة الشعرية. فالشعري يظهر في هذا التصور كقطب لتكثف اللغة والعالم حيث تتقدم الكلماتُ والأشياء كحَمَّالات أو دعائمَ ذاتِ طبائع "انفعاليةٍ" أو، حسب المصطلح الذي تبنيتُه، كمحمولات "عاطفية". وأقصد بهذه الكلمةَ معاناةً تقدِّمُ نفسَها لا كاستجابةِ شخصية للذات إزاء وضعيةٍ ما، بل، على العكس من ذلك، كصفة جوهرية للموضوع. إن الشعريَّ يعني، حينئذٍ، كما سيقول جويس، تَجليَ وجهِ العالم المثيرِ للمشاعر، حيث تنعدم المسافة التي تفصل أساساً الموضوعَ المتعرَّف عليه عن الشخص المتعرِّف. وذلك لترك مكان لنوع من التواطؤ بين الشخص الذي يُحس والموضوع المحسوس به.

يظهر الهزلي من هذه الزاوية كنقيض، من جهة المعاناة، للشعري لأنه نفي للانفعال، مباعدةٌ للموضوع وتجريد للعالم من العاطفة، فالشعري والهزلي يحددان إذن قطبي محور التكثيف حيث يبلغ أقصى كثافته عند قطب الشعري وأدناها عند قطب الهزلي، وبهذا المعنى كانت النظريات الثقافوية صائبة (فيما ذهبت إليه) من أن الهزل هو ضحكُ الذكاء، ولكنه يرجع إلى ذاته نفسِها، لأنه نجح في الارتباط بالعاطفي لكي يعود إلى الفكري كما نجح في نزع سحر الجمال الذي يُبقي الوعيَ أسيرَ عالم مظلم فاتنٍ ليعوضه بعالم لأمبالٍ وواضحٍ حيث يمكن أن نقول عن الأشياء معارضين بسخرية كلامَ روستاند Rostand : إنها "ليست بعدُ إلا ماهي عليه".

هذا التناقض يؤكده الشاعرُ صراحة بقوله :

وبعكس ذلك فالضحك كما يقول بِّترارك Pétrarque هو انفجارٌ ينتزعُنا من العالم ويرمي بنا في عزلتنا الباردة، فالمزاح حاجز بين الإنسان والعالم، المزاح هو عدوُ الحب والشعر[13].

من هنا يطرح المشكل البنائي بعبارات واضحة : ماهي الخصائص التي يلزم أن يمتلكها الموضوع ليستطيع أن يثيرَ عند الشخص تجريداً مفاجئاً للعالم من العاطفة، هذا التجريد المكون لما هو هزلي ؟

لنفحص في هذا الإطار التيارين الرئيسيين اللذين يتقاسمان الحقلَ النظري منذ القديم وإلى يومنا هذا.

النظريةُ الأولى هي نظرية "التردي" وهي تنحدر من أرسطو : "يكمن الهزلي في عيب أو قبح..."14 (14 ب). إن نظريةَ التردي، كما نجدها عند هوبس Hobbes أو بين Bain أو بودلير Beaudelaire أو لالو Lalo أو بانيول Pagnol، لم تضف إلى هذا التصور السكوني غير سمة ديناميكية. الهزلي لايعني ضد - القيمة، بل هو عبورٌ - مفاجئ - من القيمة القمة إلى ضد - القيمة، هو تحويلُ الخير إلى شر، والجمالِ إلى قبح والصدق إلى كذب. "إن فرصة الضحك كما يقول بين Bain هي تردي شخصٍ أو فائدة ذاتِ اعتبارٍ. مثال ذلك : شخيرٌ في محكمةٍ يَحُط من التبجيل 15 (اللازم لها). يضافُ إلى ذلك سمةٌ نفسيَّةٌ تتجلى في الشعورِ بالنصر أو العظمةِ، الشعو الذي يشهدُ لمعاناته ذلك التحولُ المفسِّر، وحده، لمظهرِ الانشراحِ في الضحك الذي يرافقه. "الضحك، كما يقول بانيول، هو «نشيد النصر».

الأمثلة التي تبدو صالحة لتوضيح هذه النظرية تربو عن العد : كبوةُ أحد المارة مثلا، أونشازُ صوتِ المغني، أو طُرطَةُ القشدة التي لاتنتهي. ومع ذلك فبرغم طولِ عمرِ هذه النظرية فإنها لاتصمُد للاختبار بالمثال المضاد. إذ كثيرا ماعيبَ على منظري الهزل اعتمادُهم على أمثلة غيرِ مناسبة. لنأخذ مثالا نمطيا : المشهدُ الثاني من فيلم مهاجر حيثُ نجدَ الطابعَ الهزلي مضمونا بشخصية الممثل شبلان، من جهة، وشهادة مختص يرى أن هذا المشهد لايفتأ يثير ضحك الجمهور، من جهة ثانية 16 : على متن سفينة يُرى شارلو من جهة ظهره وقد لَفَّته عاصفةٌ، وهو منحنٍ على المتراسِ، يهتز بشكل تشنجي. يبدو وكأنه فريسةُ دُوَارٍ بحريٌ رهيبٍ، غير أنه عندما يلتفت نراهُ يضحك مطبقا يدَه على خيط (سنارة) حيث تتدلَّى سمكةٌ جميلة. فأين التردي هنا ؟ إن الحركة المغايرة (للتردي) هي التي نلاحظها في الواقع. فالتحولُ لايسير من الأيجاب إلى السلب بل يسير، على العكس من ذلك، من السلب إلى الإيجاب، من المؤلم إلى

المرغوب فيه. وَمن ذا أحس يوماً بعظمةِ إزاءَ صيادِ سعيد ؟ وبوسعنا أن نوردَ أمثلةً مضادةً أخرى. وعلى كل فإن نظرية التردي تواجه صعوبات، وهذا موشر يومئُ إلى نواةٍ من حقيقةٍ يجبُ إبرازها.

وعلى خلاف ذلك فيظهر أن نظرية التناقض تأخذ مثالنا النمطي (السابق) بعين الاعتبار. وذلك، بالطبع، شرطَ ألا تؤخذ كلمة تناقض بمعناها المعجمي الخالص، بل بالمعنى الواسع للتعارض والتباين. ذلك المعنى الذي يقصده الإنجليزي بكلمة : incongruity. إذ توجد في المثال مفارقة جذرية بي مظهري الشخصية الواحدة، فهي شقية أولاً ثم سعيدة بعد ذلك، إن نظرية التردي مؤسسة على تعارض لاتناظري بين القيمة وضد - القيمة. صحيح أن التعارضَ يعمل في كثير من الأمثلة - وليس في كل الأمثلة - على هذه الشاكلة. ولكن يظهر في الواقع أن الأمر لايعدو أن يكون مجردَ تعارض تناظري. يمكن بالطبع أن يوجد الهزلي، كما دلَّ على ذلك المثال النمطي، في الاتجاه المغاير، أي من ضدٍّ - القيمة إلى القيمة. فالهزلي ينشأ ابتداءً من اللحظة التي يطرح فيها، وسطَ الوحدة نفسها، وفي نفس الوقت، قيمةٌ وضدٌّ - القيمة. "التناقضُ الوجدانيُّ كما يقول جورج ديماس. إن الصيغة صحيحةٌ غير أنه من الأفضل، في نظري، استعمالُ عبارة أكثرَ ظاهريةً منها نفسيةً، وبالتالي استعمال كلمة «قيمة» بدل «وجدان» فيمكن إذن اعتبار الهزلي تناقضاً قيميا داخليا. يجد هذا التعريفُ أحسن تجسيدِ له في شعارات 1984 لأرويل (ORWELL) : "الحياة هي الحرب"، "الحرية هي العبودية". يوجد هنا تناقض بين قيمة ونفيها. أو بين وجدانيْن متعارضين ذَوَيْ عملٍ مركَّب يُحَيِّدهُما معاً فيَنتجُ تبعاً لذلك اللاَّانشراحُ الذي يُنتجُ الضحك بدوره. نلاحظ أن تعريفا من هذا القبيل يمكن أن يأخذ بعين الاعتبار تلك الواقعةَ التي سَبقَ أرسطو إلى إثارتها، القائلة بأن الهزلي كامنٌ في "عيبٍ أوقُبح لايسببان لا ألما ولاتخريبا". فمن الصحيح أن الكبوةَ ما كانت لتضحك لو مات الكابي. والواقع أنه إذا ما كان أحدُ الوِجدانيْن يتمتع بكثافةِ أكثر بكثير من كثافة معارضِه فإن التحييدَ لايتحققُ.

* * *

يبقى أن نواجهَ هذا التعريف بمختلف أصناف الهزل التي يمكن تصنيفُها، مع هيجل، في بابين 1) تباين بين المحتوى والشكل، أو بتعبير أحسن بين المظهر والواقع، 2)

تعارض بين الوسائل والغاية، بين المقاصد والنتيجة. ويفرق داخل المجموعتين بين الهزل : أ) اللغوي وب) غير اللغوي.

1 -أ) إلى هذا الصنف تنتمي الطُّرفة التي يقدم تعريفُ تشرشل للديقراطية مثلا جيدا لها :«الديمقراطيةُ هي أقبح نُظُم الحكم باستثناء النظم غيرِ الديمقراطية». الشيءُ الذي يمكن شرحُه بما يَلي : «الدمقراطية هي أقل انظمةِ الحكم قُبحاً». غيرَ أن هذا الشرحَ ليس هزلياً لأنه فقدَ التباينَ بين المظهر : أي أقبح نظم الحكم، وحقيقة ذلك المَظهر : أي الأحسن منها جميعا. تناقض قِيميٌّ مثاليٌّ لأنه يعارض اللفظين المولِّدين للقيمة : الخير والشر، في صيغتهما المفاضِلة : الأمثل والأشنع.

إلى هذه الخانة ينتمي التجنيس المطابقُ المحفَّز الذي نوضحه بالمثال التالي، وهو عبارة عن رُباعي نُظم بمناسبة زيادةِ نابليون الثالث في الضريبة زيادة كبيرة :

في المآثر الإمبراطورية

يتساوى العم والحفيد

كان العم يستولي على عواصمَ (capitales) (17 ب)

فصار الحفيد يستولي على أموالنا (capitaux)

فالنص يلعبُ على التشابه بين كلمة capitale (أي عاصمة) وصيغة الجمع لمماثلتها صوتا capital (أي مال، أو ثروة). غير أن تماثل الدالين هنا معارَض بتناقض المدلولين، فالقيمة الإيجابية لعمل العم تعارضُ القيمةَ السالبة لعمل الحفيد. ويمكن أن نستخرجَ من هذا المثال، منذ الآن، تناقضَ الشعرري / والهزلي. فالتجنيس المطابق المحفَّز يقدِّم في الواقع تشخيصاً جيداً للصورة المدعوَة تجنيساً المعرف بمايلي :"الصورةُ البلاغيةُ القائمةُ على التقريب، داخل جملة، بين كلمات متشابهة صوتا مختلفة معنًى[18]. وبهذا المعنى فإن التجنيس بمعناه الواسع يضم مجموعَ مقومات النظم من وزن وقافية وتسجيع. إنه إذن، تجانس صوتي معمَّم ينبغي مساءلةُ وظيفته الشعرية. وإذا ما امتنعنا عن أن نرى فيه مجرد لذة للأذنِ، أي عن أن نجعلَ منه مجردَ طلاءِ جمالي مستقل، فيجب أن نعترفَ بعلاقته الوثيقة المتبادلة مع المعنى. إن الجواب المقترحَ يأتي على الشكل التالي : تشابه

الدوالِ يحيلُ على تشابه المدلولات (أو يُشعرُ به). كل واحدة تضمنُ الأخرى، وذلك بالطبع على شرط إرجاع المعنى الشعري إلى طبيعته الحقيقية، وهي غير تصورية (غير ذهنية) أي عاطفية 18ب.

والحالة هذه نجد التجنيس الذي من الصنف الهزلي يفعل عكس ذلك بالضبط. فتماثل الدلائل يفارق تعارض المدلولات. وإذا ما دعونا تشابهَ المعنى الباني في الشعر "تشاكلا عاطفيا" فيمكن أن نفترض حينئذ أن التجنيس يحمل في الشعر تجانسا عاطفيا في حين يحتوي في الهزل تنافرا عاطفيا، وهو بدوره بانٍ للمضحك كما هو عليه[19]. تناقض قابل للتقديم على الكشل التالي :

الشعري : (دا 1 = دا 2)   (مد 1 = مد 2)

الهزلي : (دا 1 = دا 2)   (مد 1 ≠ مد 2)

يمكن أن نرتب المحاكاة الساخرة بمعناها الواسع ضمن مواد هذا الصنف سواء عنت تناول محتوىً "شريف" أو "رفيع"، في صورة "سوقي" أو وضيع. كما في le vergile travisti لـ Scarron، أوعنت عكس ذلك مثل : la parodie gid لـ Brua 20، فهناك وحدتان عاطفيتان متعارضتان داخل وحدةٍ نَصيَّة.

1. ب. إن مثالنا النموذجي يوضح هذا الصنف الثاني توضيحا جيدا. فشارلو، وهو يئن، هو المظهر. وشارلو، ضاحكا، هو الحقيقة. وتمثل شخصيةُ شارلو، فضلا عن ذلك، المثالَ الحيَ : مفارقةٌ بين مظهرِ الشرفِ الذي تُبديه الشخصيةُ من خلال القُبعة المنتفخَةِ في استدارةٍ، والجاكيتِ والعكازِ، وبين الحقيقة المأساوية للمتشرد. قيمتان اجتماعيتان متعارضتان حيث لاينتج الهزلُ عن الفعل أو الوضعية (المقامية) بل عن شخصِ الممثلِ نفسه، أي عن تناقض عاطفي مجسد.

وبشكل أعم، نجد أن الأمثلة النموذجية للهزلي، وهي المُتبجِّج أو المتحذلق أو المنافق تشخصُ هذا التناقض بين الشجاعة أو المعرفة أو الفضيلة الظاهرية، وبين الجبن أو الجهل أو الرذيلة الواقعية. فهذا الأمر يرجع دائما إلى التناقض القيمي الداخلي الذي تحمله الوحدة المرجعية نفسها.

2 - أ - يمكن أن نضع ضمن هذه الفئة مجموع الاستدلالات الفاسدة ذاتِ الأثر الهزلي التي يُعطي عنها فرويد مثالاً جيداً في هذا الجواب الذي يقدمه أ لِ ب الذي عاتبهُ على ضياعِ قدرٍ مثقوبٍ (حيث قال) : "أولا، لم استعر أبدا أي قدر مثقوب من ب، ثانيا، القدرُ كان مثقوباً عندما استعرتُه من ب، ثالثا، أرجعته سليما."

فالواقعُ أن ليس التناقضُ المنطقي للكلام هو وحدَه ما يثيرُ الهزل، بل التناقضُ القِيمي بين القصد إلى الاحتجاجِ بصرامةٍ بواسطة ثلاثة حجج متوافقة، وبين النتيجة المحصلة المتجلية في الإتيان بضدِّ الحجةِ المقصودة.

2 - ب- هذه هي الفئة الأكثر اتساعا من غيرها فهي تضم، في الواقع، أغلبَ أخطاءِ التسديد إلى الهدف التي تُكوِّن عظمة الفيلم الهزلي الأمريكي من -Mark Senn net إلى Laurelو Hardy مُروراً بشبلان والإخوة مارك (Mark Brothers). ومثالهُ النموذجي طرطة القشدة المشهوررةُ التي نريد أن نعاقبَ بها مذنبا - القصد الإيجابي - فتخطئُ هدفَها وتعاقبُ بريئا. إذ يقسم العمل إلى لحظتين، الأولى تعلنُ عن غرض إيجابي أو سلبي، والثانية تعرض نتيجةً عكسية. وهكذا نجد شارلو يحاول، في أضواء المدينة، أن يُنقد المليونير من الغرق فيسقطُ هو الآخرُ في الماء. وبصفة عامة يدخل في هذا المجموع مُجملُ الأفعالِ المعكوسة : مثل نموذج السارقِ المسروقِ، والمخادعِ المخدوعِ، والمبلِّل المبلَّل. ويصدقُ هذا أيضا على اللَّبْسِ الذي يشكلُ المصدرَ الرئيسي لهزل المسرحية الهزلية الخفيفة، حيث يقود قصدُ الشخصية إلى عكسِ النتيجة المستهدفة. فبنية الفعل المضحك هي هي . إنها دائما عمليةٌ تنقلب على نفسها. هكذا "قُبض من كان يظنُّ أنه يَقبِض". إن الأمر لايتعلق بفشلٍ، أي بغيابِ النتيجةِ، بل يتعلق ب ضد - النجاح، أو بنتيجة عكسية.

ولذلك كانت الشخصيات النموذجية لهذه الفئة هي شخصيات المغفل أو الأعسر (أو الأخرق) أو الشارد، وجميع أولئك الذين يقودهم الخطأ الطبعي (أي الراجعُ إلى طبعهم) بحتمية إلى عكس الفعلِ الذي يباشرونه عن طريق خرق معيارٍ أخلاقي أو جمالي أو منطقي أونفعي. وهذا ما يؤيد صيغةَ برجسون التالية : «إلصاقُ الآلي فوقَ الحي». فإذا ماجُرِّدَتْ هذه الصيغة من حيوية برجسون فإنها لن تعني أكثرَ من التعارض بين غائية القصد، وضد الغائية [الكامنة في] النتيجة ومن هنا أيضا يمكن أن نقارب بين

الهزلي والصدفة. فالأمر يرجع دائما إلى الأزمة بين الغائية الواعية والسببية العمياء. والكبوة هي المثالُ النموذجي لذلك، حيث تَحُلُّ حركةٌ غيرُ إدارية خاضعةٌ لقانون الحتمية الطبيعة الأعمى محلَّ حركة إدارية ذات غاية. وبشيء من التجوز يمكن القول بأن الهزل هو :« الطبيعةُ في الإنسان». فنحن لاننسى أن كلمة Humour (أي فكاهة) مأخوذة من Humeur التي تحيل على حتمية الطبع. ولذلك يُخبِّئُ التحليلُ النفسيُّ ضحكةً في أعماقه. فالسلوكُ الإنساني لايعدو، في نظره، أن يكون مجموعةً من الأفعال المجهضة. وموقف المحلل إزاء المريض، إذا ما تأملناه جيداً، ينطوي دائما على سُخرية تجد صيغتها الرائعة في الصمت، وبخلاف الهزلي فإ ن الشعري هو : الإنسان في الطبيعة، : homo additus naturae

يمكن أن نجازفَ الآن بتعريف عام للهزلي من زاويتي الوظيفة والبنية.

إن الإحساس بالهزلي المعبر عنه بالضحك هو الفرح أو الانشراحُ الذي يحدثه رجوعُ الشخصِ من الانفعالِ إلى اللامبالاة أو اللاانشراح. هذا الرجوع الذي ينتجُ بدوره عن تناقض قيمي داخلي، أي عن الجمع داخل وحدة بعينها بين دلالتين عاطفيتين متعارضتين تُحيِّد إحداهما الأخرى بالتبادُل. إن لهذا التعريف مزيةَ التركيب بين نظريتين كبيرتين : نظريةِ التناقض ونظرية التردي، وذلك شريطةَ إعطاء التناقض معنى قِيَمياً، والتردي معنى كَميا. فالتردي الهزلي لايعمل في الواقع بصفته النوعية، إذْ لايسيرُ من الإيجاب (+) إلى السلب (-) بل من الإيجاب أو السلب إلى الحياد، من القيمة أو نقيضها إلى اللاقيمة. إن النموذج الذي ينطلقُ منه ليس ثُنائياً، بل هو ثلاثي. فالتردي لايتمُّ على هذه الصيغة:

1) + ← -

بل يسير حسب الصيغة التالية :

2) (+ وَ -) ← 0

إن الجمعَ بين الإيجاب (+) والسلب (-) هو الذي يُنتج الحيادَ (0). ومن هنا تظهر بوضوح ا لعلاقةُ بين الهزلي والشعري على المستوى البنيوي. وذلك إذا ما قبلنا، على الأقل، نظريةَ الشعر المقدمة في (كتابنا) اللغة الرفيعة Le Haut langage. فالأمر إنما يعني في الحالتين البنية التعارضية.

إن الشَّعْرَنَةَ هي تخريبٌ لبنية التعارضِ بإلغاء السلب، أي إلغاء الطرفِ المحيَّد. الشيء الذي يفسر عاطفيةَ الموضوعِ المكونِ للشعرية. الشعري هو الموضوعُ مصبوغاً بالعاطفة لكونه مطلقاً. والهزلي ضدٌ ذلك، إنه الموضوعُ خالياً من العاطفي لكونه غير مطلق، إذ تتعايش فيه قيمتان متضادتان تحيِّد إحداهما الأخرى بالتبادل.

يظهر التعارضُ في مجال اللغةِ جَليا. فعمليتا إنتاج الهزلي والشعري تظهران متماثلتين في المرحلةِ الأولى، ومتعارضتين في المرحلة الثانية. فالهزلي يضم، كما هو الشأن بالنسبة للشعري، نفسَ الصور البلاغية مثلِ الطباقِ أو المنافرة أو اللاتناسبِ أو الحشو. غيرَ أنه في حين يختزل الشعري الانزياحَ عن طريق التشاكل العاطفي فإن الهزلي، بعكس ذلك، يقوي التنافرَ العاطفي، لن نأخذ هنا أكثر من مثالٍ واحدٍ هو البيت المشهور :

1) الأرضُ زرقاءُ مثلُ برتقالةٍ.

فهو ينتقلُ من الشعر إلى الهزل بتعويض المشبَّه به

2) الأرض زرقاء مثل (حبة) طماطم.

فالصيغتان تقدمان نفس المفارقات الدلالية : فالأرض ليست زرقاء وأكثرُ منها في ذلك الطماطمُ والبرتقالُ. الستراتيجية الانزياحية هي هي، غيرَ أن الانحرافَ مختزلٌ (أو مخفف) في رقم 1 لتماثل الوحدات العاطفية الناتجة عن الألفاظ الثلاثة:"الأرض" و "زرقاء"و "برتقالة". وبعكسِ ذلك نَجد أن كلمة طماطم، في رقم (2)، تمثل وحدة عاطفية مناقضة تماما لما يمثله الآخران.

لنكتف بالقول : إن البرتقالةَ تمثلُ بداهةً سمة "النبل" أو "الرفعة"، في حين أن الطماطم تُمثل السمة المعاكسة. ومن هنا جاء الأثر الهزلي الذي تنتجه بالتعارض مع اللفظين الآخرين : "أرض" و "زرقاء" المشتركين معها في تلك الصفة، فالاختلاف العاطفي قد حلّ إذن محل التشاكل العاطفي.

وهكذا إذن ففي حين لانجد للشعري نقيضا فإن للهزلي نقيضا من نفسه. فيمكن، إذن، ترتيبُ ثلاثة معانٍ باعتبارها المظاهر الثلاثة الرئيسية للعالم بالنسبة للشخصِ الذي ينظر إليه : (المعنى) الشعري أو العالم العاطفي، و (المعنى) الهزلي أو العالم المحايد،

أو المعنى النثري باعتباره العالم الذي يتعايش فيه العاطفي والمحايد في الوقت نفسه، وفي انفصال، مع رجحان الحياد الشيء الذي قد نجازف بتمثيله على الشكل التالي :

العالم	الكثافة (العاطفية)
الشعري (+ أو -) غياب التعارض	أقصى
النثري (+) و (-) تعارض خارجي	متوسط
الهزلي (+ و-) تعارض داخلي	أدنى أو منعدم

* * *

لنلخِّصْ. يستندُ هذا التحليلُ كلُّه على البنيةِ التعارضية التي تؤسس بدورها ما دعوناه بنيويةً. فقد ألغيت في الشعري وقويتْ في الهزلي. وإذا ماقبلنا هذه الفكرة المركزية فمن الممكن أن نستنتجَ منها خلاصةً عامة بالنسبة لنظرية "الفئات الجمالية". إن التصنيفات المقترحة هنا تَعتَبِر بوجهٍ عام أن الشعريَّ والهزلي فئتان منفصلتان ومساويتان للفئات الأخرى، نلاحظ هذا على الخصوص، في حالة الجدول الذي تقدمه إتيان سوريو Etienne Sauriau الذي يحتفظُ بـ 24 فئة يضع بينها الشعريَّ والهزليَّ، الأول بين الظريف والرثائي، والثاني بين الروحي والهجائي.

أما ميشيل ديفرن Michel Dufenne فلئن اعترف لهذا الجدول بالدقة والانسجام فقد سحب الشعري ليرقيَه إلى درجة فئة كبيرة. فهذه الفئاتُ الجمالية في نظره هي كذلك "فئات وجدانية" أو طرقٌ لـ "التعبيرية. وفي ذلك يقول :

إن الشعر (في حقيقته هو التعبيرية، وهي نفسها مشتركة بين الموضوع الجمالي والطبيعة. هذه النتيجة (...) تسمح لنا باعتبار الشعري فئةَ الفئات الجمالية كلها. فإذا كان الشعري حاضراً بوجه من الوجوه في السامي أو المضحك (لقبحه) أو الظريف فذلك لأن هذه الفئات تعني تعابير محددة، ولأنه تعبيرية كل التعابيرِ فهو شرط انتشارها[21].

لايسعني إلا الموافقة على ما يذهب إليه هذا النص، مع فارق كبير، مع ذلك. صحيح أن الشعري أصلٌ تتفرع عنه كل الفئات لأنه "تعبيريةُ" كل التعابير. فهو نفسُه ليس فئة بل هو الأساس الذي تتولد عنه جميعا. غيرَ أنه بهذه الصفة يعارض الهزلي، إذا صح أن الهزلي هو إثباته ونفيه في الوقت نفسه. لنوضِّحْ مرادنا بالمثال :

إن أحد أكبر نجاحات شبلان الهزلية متمثلٌ في شخصية المليونير مدمنِ الكحولِ في أنوار المدينة Lumières de la ville فمن هي إذن هذه الشخصية ؟ إنه مفارقة مجسدة، فهو يبدو كريما رحيما في سُكره، وخَشناً عنيفاً في صحوِه. وبهذا يكون قد دخل منذ البداية في تناقضٍ مع القيم الاجتماعية كما هي مقننة. فالسكر شَرٌّ، والحالُ أنه يكون خَيِّرا في سكره، والصحو خَيْرٌ وهو شرِّيرٌ في صحوه. يضاف إلى هذا التناقض تناقض داخلي يتجلى في أنه هو الكائن نفسُه الذي يجمع بطولةَ السلب والإيجاب معا.

إذا كان هذان المظهران، إذن، باعتبارهما عاطفيين، يرجعان إلى الفئة الشعرية الواسعة، فإن كونهما منتسبين إلى نفس الكائنِ ومركَّباً بينهما من طَرف المتفرجِ يُنتجُ أثراً من « التناسب» "Osgood" أي من التَّحييد المتبادَل. فالمليونير إذن هو تناقضٌ قيمي مجسَّد، إنه نوع من اللعب حاصله لاشيءَ، ومن هذا اللاشيءِ يهزأ المشاهدُ.

هناك حجةٌ أساسيةٌ تضاف إلى ما تقدمه هذه الثنائية : ففي هاتين الفئتين العامتين يندرج، فيما يبدو، الموقفان الأساسيان المتناقضان للوجود الحضوري (Desein) إزاءَ عالمه : الالتزامُ، المشاركةُ أو المباعدةُ، الابتهاجُ أو اللاَّابتهاج. إن سَانشُو بَّانسا يضحكُ من الدّون كِيشوت لأن الضحكَ هو عنوان ال "desengagno" (أي اللاَّالتزام) الإسباني، وعنوانُ انكشاف الوهم تجاهَ عالمٍ كان الإنسان يريدُه شعريا فيظهر أنه ليس كذلك. أما الهزلي فهو العَدَمُ، وهو لذلك تحريرٌ. وهذا مصدر الفرحةِ التي يولِّدها. إنها فرحة الحريةِ المنتزعة من عالم قائم على الإكراهِ وضغط القيمِ. فالشاعر هو الإنسان الذي يتعاملُ مع العالم بقلبه (يأخذه مأخذ الجد)، والمتهكم هو الذي لا يأخذُ العالم مأخذَ الجد. فلا يبقى له، إذن، غيرُ مَفرٌّ واحد، هو قبولُ نثر العالم (أو تفاهته)، أي أن يلائمَ حياتَه معه. ولكنه يحتفظُ حائلذ بحقه في الضحكك[22].

غير أن الضحكَ لايستمر أكثر من لحظة قصيرة، وحالَما ينطفئُ يجدُ نفسَه من جديدٍ أمام كون عَبثيٍّ. ولهذا فإن الحُزن، كما نلاحظ أحيانا كثيرةً، يتخفى في أعماق

الهزلي. "أُسرعُ إلى الضحك منه، كما يقول فيغارو Figaro، خوفاً من أن اضطر إلى البكاء عليه". وفي الرواية الغريبة ل أمبيرتو إيكو المعنونة : باسم الوردة (Au nom de la rose) نجد رهبانَ دير مشهور بمكتبته يُخفون بعناية الكتابَ الثاني من فن الشعر لأرسطو المفترض أنه يعالج الهزلي[23]. إننا نفهم سلوكَهم، " فالمسيح لم يضحك أبداً". وهل كان بإمكانه أن يفعل ذلك ؟ فالضحك، رغم ما يقوله عنه بودلير، ليس شيطانا بل هو محايد.

حواشي التقديم و بعض مراجعه :

1- V: Jankélévitch

L'Ironie: Flammation Paris 1964 .

2 - Catherine Kerlrat oricchioni

a "L'Ironie comme trope": in Poétique: n°: 41 .1980

b. " L'Ironie". in Travaux du centre de recherche linguistique et sémiologiques de lyon. P. U. F.

3 - الموسوعة المختصرة في علم النفس والطلب العقلي. وليم الخولي الطبعة الأولى 1976، دار المعارف مصر. مادة indifférence و apathy و euphory وهي المشار إليها بـ (م.مص).

وقد راجعنا هذه المواد أيضا في : =موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. عبد المنعم الحنفي .مكتبة مدبولي. مصر. 1978.

- موسوعة علم النفس. اعداد أسعد رزوق. ومراجعة عبد السلام عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1977.

4 - ملاحظة : جميع الأقواس والمعترضات من وضع المترجم اقتضتها ضرورة التدقيق أو توازن العبارة.

حواشي المتن المترجم والترجمة :

(ميزت حواشي الترجمة بحرف : ب)

1 - يَقبل أغلبُ المختصين هذه الثنائية : ضحك الفرح، وضحك الهزلي. غير أنه يجب التساؤل كيف أن سببين مختلفين ينتجان أثرا واحداً

2 - Principles of psychologie: 1817

3 - Essais sur le progrès : 1860 : trad fr 1898 vol : II. P. 97

4 - La vie Affective. Al an 1948. P. 290. - 321

5 - Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Paris Gallimard 1930. P. 241

6 - ليس من الأكيد إمكانُ وجود اللَّا انشراحِ المطلق عندَ الإنسان، فالمقصودُ إذن هو حالةٌ أقربُ إلى درجة الصفرِ من الوجدان (Zéro affectif)

7 - Phénoménologie de L'expérience esthétique. Paris P.U.F 1935 t II. P. 471.

7 ب) "جزء صغير من الدماغ... يؤثِّرُ عن طريقه على القلب والدورة الدموية وضغط الدم، وعلى الجهاز الهضمي والتناسلي وسائر الأحشاء، وفيه مَراكز تتعلق بالانفعالِ، ومراكز للحالَة الشعورية المختصةَ باليقظة والمنام" .

(الموسوعة المختصرة. انظر مراجع التقديم).

8 - Dr. Schweidr. "Réflexions sur le problème du rire en psychopathologie" in Rire, phénomène humain (ouvrage collectif) Paris Flammarion. 1959. P. 127

9 - Le Rire. Alcan. 1899. P. 36

9 - ب - "عملية تقوم بها بعض أجهزة الجسم وتستهلك وقوداً (غذاء) وتنتج طاقة تمنع نشاطا آخر ... ويتناولُ الكَفُّ أيَّ نشاط حركيٍ (عضلي) أو إفرازي (غدي) أو فكري أو انفعالي، ويسمى الكفُّ الشعوريُّ لدافعٍ أو سلوك ما قَمعاً suppression وغير الشعوري كبتا "repression " الموسوعة المختصرة. مذكورٌ في مراجعِ التقديم).

"فالخوفُ (مثلا) يكُفُّ الشهيةَ والرغبةَ الجنسية..."

(موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مذكورٌ في مراجع التقديم).

10 - Le mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient op cit p. 396

10 =ب - قد نُبسِّط فنترجم هذه الجملة ب : "إحلالُ اللامبالاة محل المعاناة". (المترجم)

11 - M. Merlon Ponty. Phénoménologie de la perception Paris Galimard P. 309

12- Le Haut Langage, Théoric de la poeticité. Paris
Flammarion 1979

13 - Milan Kandera le livre du rire et de l'oubli Paris

14 - Poétique. chapiter III

14 ب– إنما عرف أرسطو الكوميديا في الفصل 5، فهناك قالَ : "يرجع الهزلي، في الواقع، إلى عيب أو قبح لايستتبعان ألما ولاخسارةً." Aristote. poétique
traduction française par M. Magnien livre de poche classique

15 - Les émotions et la volonté 1885. chap XIV. P. 133

16 - D. Voctoroff. Le rire et le risible. Alcan 1959. P. 48

17 - الضحك هو :
"a(1) Sudden (2) happiness increment as a consequense of a (3) perceived incongruity. "La Fave et al., Humour and Langhter. 1976. P. 129

17 ب - النص الفرنسي هو

Dans les fastes impériales
L'oncle et le neveu sont égaux
L'oncle prenait des capitales
Le neveu prend nos capitaux

(ص : 55)

18 - H. Morier. Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique P. U. F. 1961

18. ب. ينبغي هنا الانتباهُ إلى تفريق المؤلف بين المعنى العاطفي والمعنى التصوري المفهومي وإلاَّ تعذر التفريق بين التجنيس الهزلي وغير الهزلي (الشعري)، لأن التجنيس يقوم على الاختلاف الدلالي، وهذا ما دافع عنه المؤلف نفسُه في كتابه : بنية اللغة الشعرية في فصل النظم. وقد بسطنا هذه الإشكالية في كتابنا: تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية. الفصل الثالث تحت عنوان التفاعل الصوتي الدلالي. فهذا المستوى الدلالي المفهومي متحقق إذن في التجنيس الشعري والهزلي معا، ثم يتميز الهزلي باختلاف في المعنى العاطفي وسيورد المؤلفُ مثالاً يساعدُ عَلى فهم مقصوده هنا (الأرض زرقاء مثل برتقالة)، فترقَّبه.

19 - كان علينا أن ندعوه antipathie (ضد العاطفة) لو لم تكن هذه الكلمة مستعملة في علم النفس.

20 - لتعريف أكثر دقة انظر G. Genête. Palempsestes. Seuil Paris. 1982

21 - Le Poétique, Paris. Seuil 1963.

22 - يبقى هناك اعتراض : إذ إن صيغة واحدةً من الفكاهة هي المعتبرة شعرية. فالاعتراض، مثلا، قوي عند جيرودو ولكنني لا اعتقد أن حَلَّه مُتعذرٌ شرطَ تدقيق النظرية بطبيعة الحال

المبحث الرابع

المقام الأدبي

كبدي فاركا

المبحث الرابع
المقـام الأدبـي

أ - المقـام في الأجنـاس الخطابيـة والأجناس الأدبيـة (*)

كبدي فاركًا

إن الأجناس الخطابية الثلاثة لاتتطابق، كما رأينا في الفصل السابق، مع الأجناس الأدبية الثلاثة : الغنائي والمسرحي والملحمي. وتفسير ذلك يسير، بل إن عكس هذا الأمر - أي وجود تشابه وثيق بين الأجناس الخطابية الثلاثة والأجناس الأدبية - هو الجديرُ بإثارة الاستغراب. فتقسيم الأدب إلى ثلاث فئات كبرى هو، في الواقع، من صنع نقاد القرن التاسع عشر والعشرين. وحيث كان لكلمتي أدب وشعر معنى آخر مخالف في العهد الكلاسيكي، فإن تمييز الأجناس الأدبية الثلاثة لم يكن ليمتلك نفس الحقيقة في القرن السابع عشر، والتاسع عشر.

ومن جهة أخرى فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل مقامات اجتماعية أي أنها تحدد بالنظر إلى مقاييس خارجية بالنسبة للخطاب، في حين أن الأجناس الأدبية تتميز، في الدرجة الأولى، اعتمادا على مقاييس داخلية، إن السامعين هم الذين يحددون اختيار جنس من أجناس الخطابة بينما تحدد الذات اختيار الجنس الأدبي. غير أن عدم ارتباط الأجناس الأدبية الثلاثة - بخلاف ما عليه الحال في الخطابة - بثلاثة أنماط من المقامات لايعني، مع ذلك، أن الأعمال الأدبية توجد «خارج المقام» Hors Situation، إن الكاتب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يتوجه إلى أحد ما (مخاطب ما).

والفرق الموجود بين القاضي والمستمع، من جهة، والمتفرج أو القارئ من جهة أخرى هو الفرق في الدرجة. إن المحامي يخاطب قاضيا. والشاعر المتغزل يخاطب امرأة. إن أغلب القصائد الغزلية تتغنى بامرأة ما، وللمسرحيات مشاهدون ويتعين إقناع هذه المرأ ة المحبوبة، كما يتعين إقناع المتفرجين، فهم جميعا سيصدرون أحكامهم بعد ذلك. ويبدو من جهة أخرى، أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي.

فالكاتب كان يعرف جمهوره، ويقبل معاييره، إن الأمر يتعلق، بالنسبة إليه، بأن يعلّم ويمتع حسب قوانين المجتمع.

وإذا ما سلمنا، نتيجة ذلك، بوجود مقامات في الأدب، فسيطرح علينا أن نعرف ما إذا كانت هناك مشابهات (تناسب) بين مقام متخيل بالخطابة وبين مقام أدبي. وقبل مناقشة هذه القضية يحسن أن نحدد مانعينه بالمقام الأدبي. إذ يوجد خلاف أساسي بصدد هذه النقطة بين الخطابة والأدب. فالخطيب يهدف بخطابه إلى التدخل مباشرة في الواقع الاجتماعي فخطابه يكون جزءا من الواقع. في حين أن الكاتب يبدع انتاجا، ولايتدخل في الواقع الاجتماعي إلا بشكل غير مباشر. وبهذا التحويل للواقع الاجتماعي إلى واقع ثانوي يحصل العمل الأدبي على واقع مزدوج : واقع موضوعي، وآخر يتحقق أثناء القراءة، أو خلال التمثيل نتيجة الالتقاء بالجمهور، بجمهور ما. ففي حين لاتعرف الخطابة إلا مقاما واحدا، يجب نتيجة ما تقدم تمييز مقامين أدبيين : **المقام الداخلي** بين الناس، تلك العلاقات الماثلة داخل عمل أدبي. **والمقام الخارجي**، أي العلاقات بين العمل الأدبي والذي يوجه إليه هذا العمل. فهناك مقام يحدد ردود فعل باجازيت Bajazet تجاه اقتراحات روكسان Roxane، وهناك مقام آخر يحدد ردود فعل المتفرج إزاء المأساة المعنونة ب Bajazet.

إن المقام الداخلي لايمكن أن يظهر إلا في العمل الأدبي الذي تمثل فيه عدة شخصيات، وبشكل خاص في الأدب المسرحي والملحمي والقصصي. ويلزم بالمقابل أن يتحقق المقام الخارجي في كل عمل أدبي. ومادام الأمر يتعلق في الحالتين بمقامات مشابهة للتي تحدد الأجناس الخطابية - وإن كان ذلك في مستويات مختلفة، كما سبق أن رأينا - فإن دراسة التشابهات بين مقامات الأدب ومقامات الخطابة تبدو مبررة.

وحسب الدراسات (التي تناولت البلاغة) فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل المقامات الثلاثة الممكنة، بل المقامات الوحيدة الممكنة في الخطاب، أي في التواصل الشفوي الدائر بين الخطيب والمستمع 1. ولنتذكر بهذه المناسبة التمييز بين الأجناس الثلاثة كما صيغ في مختصر مجهول المؤلف :«إن هذه الأجناس الثلاثة صادرة عن الطرق الثلاثة الممكنة للتعامل مع الناس، فإما أن نكتفي بعرض خالص للأشياء أمامهم لنمكنهم من معرفتها، وإما أن نجعل منهم قضاة وحكاما في الأشياء التي حدثت، وإما

أن نقصد الاقناع بعمل يلزم فعله (مستقبلا) (...) وهكذا يتحدث الجنس الاحتفائي إلى الناس كمستمعين لا أكثر، ويتحدث إليهم الجنس القضائي (التشاجرى) باعتبارهم قضاة فيما وقع في الماضي، والاستشاري باعتبارهم حكاما في قضايا مستقبلية». والواقع أن الأجناس الأدبية الثلاثة لاتمثل هذه المقامات الثلاثة. غير أن المنظور الكلاسيكي يسمح بتحديد كل عمل أدبي بالعلاقة مع واحد من هذه المقامات الخطابية.

(*) من كتاب كبدي فاركا"Rhétorique et littérature" طبعة Didier باريس 1970 ص. 84 86- قرأ الزميل حميد لحمداني هذه الترجمة، وأبدى مشكورا ملاحظات قيمة أخذت بعين الاعتبار.

نشر هذا النص بمجلة دراسات أدبية العدد 5 سنة.

(1) في هذا المنظور سيكون بوسعنا أن نحدد المقام الداخلي في الأدب باعتباره مقام الخطيب والمستمع المتخيل (روكسان وباجازيت)، المقام الخارجي كمقام الخطيب والمستمع الحقيقي (راسين وجمهوره)

نشر هذا المقال بمجلة دراسات سميالية العدد 5 سنة 1991

ب ـ المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي

محمد العُمري

يتسع المقام ليشمل مجموع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفويا كان أمْ مكتوبا [1]. وكثيرا ما ارتبطَ «المقام» في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد، وذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم [2]، فبِمثْلِ هذا التوضيح نرتبطُ ارتباطاً مباشراً بالخطاب الإقناعي، وهو الخطابُ المقامي بالمفهومِ الضيق والمحدد للمقام.

ولجلاء الصورة نشير مبدئيا إلى أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المُخَاطَبِ في لحظة محددة معلومة سلفا للخطيب. ويتسع حتى يسعَ المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع متميز.

نسمي المقامَ الأولَ مقاما خاصا أو خطابيا، ونسمي المقامَ الثاني مقاماً عاما أو مشتركا (أي مشترك بين الشعر والخطابة). والغالب على مفاهيم البلاغيين حصر المقام في المقام الخطابي، وهو الذي سيكون في مركز اهتمامنا في هذه المقالة.

هذا، ولابد من التمييز بين المقام والسياق وذلك بحصر الثاني في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب : سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلا [3]. وقريب من السياق ما سيُسميه بعض البلاغيين المقامَ الداخلي في الأدب وهو العلاقةُ بين الشخصيات في العمل السردي والمسرحي تمييزاً له عن المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلكُ ذلك الإنتاج.

وهناك أيضا تمييزٌ، لابد منه، بين المستمع والمخاطب (فليس كلُّ مستمع مخاطبا كما سيأتي)، وبين الإقناع والاقتناع الذاتي...الخ.

تساهم دراسة المقام في كشف أوجه الترابط بين أنواع الخطاب : العلمي، الإقناعي، الفلسفي، الشعري.

وقد حظي المقامُ بعناية كبيرة في البلاغة القديمة والجديدة (أو المجددة)، وكذا في الدراسات التداولية الحديثة. وسنقصرُ حديثنا في هذه المقالة على الدرس البلاغي في القديم والجديد على أن نعود إلى التناول التداولي (*) ا لحديث للمقام في مقالة لاحقة.

1 - المقام في البلاغة القديمة

1) مقامات الأجناس الخطابية عند أرسطو :

حين تصدى أرسطو لتنظير الخطاب الإقناعي أو الخطابة لاحظ أنه لايمكنُ تصنيفها حسب موضوعاتها، لأنها «تقنيةٌ» تتناولُ جميع الموضوعاتِ [4]. ولم يكن أيضا من الممكن تصنيفها مسبقا حسب بنيتها، لأن هذه البنية متميزة حسبَ ملابسات أخرى، أي حسب المقامات وأحوال المخاطبين.

لهذا صنف الخطابة أو جنسها حسب المخاطبين إلى ثلاثة أجناس :

1 . خطابة **قضائية** ، ويكون المخاطبُ فيها قاضيا يُنتظرُ منه أن يصدرَ حكما في قضايا وقعتْ في الماضي.

2.خطابة **استشارية،** يكونُ المخاطبُ فيها عضواً في جمعية يشاورُه الخطيب في القضايا السياسية المستقبلية.

3.خطابة **مَحْفَلية،** تُلقى في المحافل العامة على جمهور مختلطِ من الناس يُنتظرُ منهم الاستحسان أو الاستهجانُ لما يسمعون. يقولُ أرسطو في تفريع الخطابة حسبَ أحوال المُخاطبين منطلقا من تصوره لأطراف المقام الخطابي : «أنواع الخطابة ثلاثة تتناسب مع السامعين، لأن كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر : الخطيب والموضوعُ الذي يتناولُه والشخصُ الذي يوجه إليه الخطابُ - أعني السامعَ الذي يحيلُ الغايةَ أو الهدفَ من الخطبة.

أما السامعُ فهو بالضرورة مجردُ مشاهدِ أو قاض. والقاضي إما أن يحكم على الأمور الماضية أو على الأمور المقبلة، فمثلا العضو في جمعية عمومية هو حاكمٌ (قاض) على الأمور المقبلة، والقاضي يقضي في الأمور الماضية والمشاهد يحكُم على مهارةِ الخطيب.

ولهذا كان هناك بالضرورة ثلاثة أنواع من الخطب :

- المشورية والمشاجرية والبرهانية [5]».

اعتماداً على هذه المقامات الثلاثة، وأنواع المخاطبين اقتراح أرِسطو وسائل الإقناع المناسبة لكل مقامٍ أو نوع من المخاطبين [6].

في ارتباط الخطابة بالمقامات المحدَّدة ستكون أكثر ارتباطا بالواقع، إنها تنظُر فيما هو واقعٌ فعلا أو محتمل بوجه قابل للمشابهة والتمثيل (في المشاورات السياسية خاصة). ومن هنا ربما اقتربت من التاريخ في طابعه الجُزئي (في تصور أرسطو)، في حين سيقترب الشعر (في اعتماده المحاكاة ونظره إلى المحتمل) من الفلسفة التي تهتم بالكليات. «وإنما يختلف المؤرِّخُ والشاعرُ في «أن أحدهما يروي ماوقع على حين أن الأخر يروي ما يجوز وُقوعه، ومن هنا كان الشعرُ أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبةً من التاريخ، لأنَّ الشعر أميلُ إلى الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى الجزئيات »[7].

غير أن مالا يُمكن دفعه هو أن الخطابةَ تمتد، هي الأخرى، إلى مَنطقة الاحتمال، وتَفسح للشعر مجالا، كما تعيرُ أدواتها للفلسفة وتتداخل معها، في منْطقة واسعة يكون المخاطب فيها كونيا يسمعُ صوتَ العقل أو الحس المشترك أو الحدس. وسيُلقيّ البلاغيون الجدد مزيدا من الضوء على هذه القضية، التي لم يطرحها أرسطو بصورة مباشرة، بل حسَمها بأن بدأ كتابه عن الشعر بالحديث عن المحاكاة (الشعر يحاكي أفعالَ الناس)، وبدأ حديثه عن الخطابة بالحديث عن التصديقات ووسائل الإقناع والتأثير المختلفة[8]. فالشعر ُيحاكي، والخطابة تطلب الإقناع في كل حالة على حدة.

يقول أرسطو في تحديد وظيفة الشاعر وَوظيفة الخطيب ما يغني عن أي تعليق :

«عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل مايجوز وقوعه، وماهو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة»[9]. و«مهمة الخطابة هي البحث في الأمور التي يشاور فيها، والتي ليس لدينا عنها قواعد منظمة، وذلك في حضرة مُستمعين عاجزين عن اتخاذِ نظرة في أمر ذي درجات عديدة»[10].

فالشعر يندرج في المقام العام، في حين تلتزم الخطابة بالمقام الخاص....

وقد ظل لتصنيف أرِسطو سلطة في البلاغة الغربية الكلاسيكية، وأعيد إليه الاعتبار في الدراسات الحجاجية الجديدة على نحو مَا سنرى .

وبرغم ترجمة كتاب الخطابة إلى العربية وفهمه والاستفادة منه فإن البلاغين العرب لم يستثمروا تقسيمَ أرسطو بل نزعوا إلى تصنيف البلاغة حسبَ موضوعاتها كما نجد عند العَسكري وابن وهب[11].

2) عند العرب : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

لم يُتناول المُخاطبُ في البلاغة العربية في أفق التفريق بين الشعر والخطابة، تناولاً تنظيريا صرِفا، فيما أعلم بل بقيت الفروقُ في إطار تفاخري حولَ اختصاصِ الشعر بالوزن[12].

غير أن المتأملَ لنشأة البلاغة العربية وتطورها سيلاحظُ كيف أن حضورَ المخاطب قد أدَّى إلى كثير من الظواهر التي تَستحقُّ التسجيل وتدعُو إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي ومُساءلته وتصنيفه من جديد، إذْ سيلاحظُ وجودَ بلاغتين مُتمايزتين ومتكاملتين : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

أ) بلاغة الخطابة : البيان

إن تحليل استراتيجية كتاب البيان والتبيين للجاحظ تكشف بكل وُضوح أن هذا الكتاب محاولة لوضع نظرية لبلاغة الإقناع، مركزُها الخطابُ اللغوي الشفوي، وهَامشُها كلُّ الوسائل الإشارية والرمزية. وأساس الإقناع الخطابي مراعاة أحوال المخاطبين كما سيأتي.

بدأ الجاحظ بالحديث عن البيان في معناه الواسع :

«البيان اسم جامع لكل شيءٍ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجابَ دون الضمير»[13]. لأن « مدار الأمر والغايةَ التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهامُ»[14].

ولذلك شملت أنواع الدلالة على المعاني ماهو لفظي، وما ليس لفظيا، لتصيرَ خمسة أشياء : اللفظُ والإشارةُ والنِّصبْةُ والخط والعقد[15]، حسبَ القول المشهور للجاحظ في ذلك.

ولانستمر مع الجاحظ غيرَ صفحات في «باب البيان» حتى نجده يُبسمِلُ ويُحمدلُ ويحوقلُ ثم يَنقلُ الكلام إلى البلاغة وكأنها مرادف للبيان، ثم لانستمرطويلا حتى نجدَ كلمة خطيبِ تزاحم كلمة بليغ وتخصصها. «إذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيبا...».

وتُعرَّفُ البلاغة باعتبارها مراعاة لشروط الخطابة :

«أول البلاغة اجتماعُ آلة البلاغة : وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح قليل اللحظ» إلخ 18. إن هذا ومايتلوه من الاهتمام بالنُّصوص الخطابية وأخبار الخطباء يبين بوضوح كيف أن الغاية القصوى عند الجاحظ هي الخطاب الإقناعي الشفوي. وهو إقناع تُقدم فيه الغاية (الإقناع) على الوسيلة (اللغة)، وتحدِّد الأولى طبيعةَ الثانية وشكلها حسب المقامات والأحوال.

من الوقائع القوية الدلالة في كتاب البيان والتبيين صحيفةُ بِشْرِ ابن المعتمر» فهي صحيفة تركز على المقام ومراعاة الأحوال، يقول : « والمعنى ليس يشرفُ بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتَّضِعُ بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدارُ الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وَما يجبُ لكل مقام من المقال»19.

لقد كان اقتراحُ الاهتمام بالمقام من طرف بِشْرِ بديلا للطريقة العتيقة في تدريس الخطابة القائمة على تحفيظ النُّصوص وشرحها، لذلك قال بشر : «اضربوا عما قال صَفحا واطووا عنه كشحا». وقال إبراهيمُ، عندما قُرِئَتْ عليه الصَّحيفة : «أنا أحوجُ إلى هذا من هؤلاء الفتيان»20. وهؤلاء جميعا مثل الجاحظ من شيوخ المعتزلة الذين كرسوا جهودهم لتطوير فن الخطابة والمناظرة فاكتشفوا مرتكزهُ الأساسي وهو مراعاةٌ الأحوال والمقامات.

بعدَ أن بلغَ الجاحظ بالمقام إلى موقع الصدارة وَحكَّمه في البلاغة جاعلا غايتها الإفهام (المتضمنٌ للإقناع) اصطدم بواقع عصره الذي شاعت فيه عاهات لغوية كثيرة جعلت الإفهام يقتضي أحيانا كثيرة الخروجَ عن السليقة العربية، ولذلك يعود مستأنفا الكلامَ ليحدَّ من طُغيان المقام على السليقة العربية :

« قال أبو عثمان : والعتابي حينَ زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغٌ لم يعنِ أن كلّ من أفهمنا من معاشر المولودين والبلديين قصده ومعناه بالكلام الملحون، المعدول عن جهته، المصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه. ونحن قد فهمنا معنى النبطي الذي قيل له : لم اشتريت هذه الأتان :

قال : اركبُها وتَلد لي. وقد علمنا أن معناه كان صحيحا 21.

وبعد أن يعدد الأمثلة الدالة على أن البلاغة لاتتحقق من مجرد الإفهام، يقول :

«وإنما عنى العتابي إفهامك العربَ حاجتَك على مجاري كلام العرب الفصحاء»22.

وهنا نجد شرطَ الصِّحة يسير جنبا لجنبٍ مع شرط الإفهام، ثم يأتي شرط الجمال في مرتبة ثالثة، وفي حدودِ الاعتدالِ ومراعاة المقادير.

في هذا السياق يبلور الجاحظ مفهومَ المقدار والاعتدال مَادّا خيوطه من فلسفة الاعتدالِ حول المنزلة بين المنزلتين، وهي فلسفة ذات بعد فكري وممارسة سياسية. يقول في هذا الصدد :

«ويذكرون الكلامَ الموزون (لايقصدُ الوزن العروضي) ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير ويذمون الخروجَ عن التعديل» 23. والمقدار مفهوم شامل لايختص به الخطاب : «قال جعفر بن سليمان : ليس طيب الطعام بكثرة الإنفاق وجودة التوابل، وإنما الشأن في إصابةَ القدر» 24.

بل يمتد إلى السلوك والحياة الاجتماعية

«إن الحياء اسم لمقدار من المقادير، ما زاد على ذلك المقدار فسمِّه ما أحببتَ...

والاقتصاد مقدارٌ، فالبخل اسم لما فضَل عن ذلك المقدار» 25.

ولفلسفة المقدار والوسط سندٌ من طبيعة الدين الإسلامي في نظر الجاحظ الذي يضمن كلامه حديثا نبويا دَالاً قائلا : «العي مَذموم، والخطل مذموم، ودين الله بين المقصرِّ والغالي»26.

وهناكَ إشاراتٌ لطيفة عندَ الجاحظِ تَستثني الفنَّ الشعري والغناءَ من شرط الاعتدال[27]، ولكن الجاحظ لاينظر للشعر، ولو فعل ذلك لوجدَ في شعر مُعاصريه من الشعراء ما يُنمِّي به مبدأ الإفراط الذي تبناهُ بالنسبة للشعر، أ ي البديع الذي شغلَ طائفة أخرى من الباحثين مثل عبد الله بن المعتز والآمدي. وقبل الانتقال إلى الحديث عن بلاغة الشعر لابُدَّ من الأشارة إلى الدلالة الحضارية لبناء نظرية في الإقناع يكون الجمهورُ المخاطب فيها موضعَ فهْم وتفهُّم وتفهيم، وهي نظرية تأتي في أعقاب عصر الحَجَّاج وزيَّادِ وأضرابِهما، فهي تعبر عن رغبة في الانتقال من عصر المفاخرة والمنافرة والسيف إلى عصر الحوار والمناظرة والإقناع والاسْتمالة الإرادية، وهذا ينسجم مع الخلفية المعرفية للمعتزلة فيما يتعلق بالعدل والمسؤولية.

ب) بلاغة الشعر : البديع

لن ننتظر طويلا بعد البيان والتبيين للجاحظ (ت255) حتى نلتقي بمؤلف جديد متميز عن الأول في بنائه ومراميه، إنه كتاب البديع لعبد الله ابن المعتز (ت 295).

ليس في كتاب عبد الله ابن المعتز حديث عن المقام أو استحضار للمخاطب فأحرى اعتباره مقياسا لما نُنتجُ من كلام.

«البديع اسمُ موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراءُ ونُقاد المتأدبين منهم فأما العلماءُ باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم[28].

الملاحظ أن المؤلف قَصرَ فنون البديع هنا على الشعر برغم حرصه في أول الكتاب على إيراد ما وقعَ منها في النثر أيضا، وحين انتقل إلى الصنف الثاني من الصور سماهُ محاسن الكلام والشعر».

وهذا يؤكد احساسه بأن صور البديع هي صورٌ شعرية أصلاً برغم مادفعته إليه لجاجة الصراع من البحث عنها في النثر وجعل الفارق كميا، والواقع أنه نوعي [29]، إذ إن الشعر يحتملُ درجات من الخرق والتعقيد تفوقُ الوظيفة الخطابية .

لقد اقتصر عبدُ الله بن المعتز على إيراد الصور البديعية والتمثيل لها دون محاولة لمناقشة الحدود بين الخطاب الشعري والخطاب الإقناعي في معالجة هذه الصور، وتبعه

في ذلك مجموعة من المؤلفين منهم ابن مُنقِذ في كتابه البديع في نقد الشعر وابن أبي الإصبع في تحرير التحْبير وابن حجة في خزانة الأدب وغيرهم من أصحابِ البديع والبديعيات.

حتى محاولة تجنيس البديع عند السجلماسي كانت على أسس بنائية داخلية.

ويمكن أن نوجز القول في أن البديع هو نظرية شعرية تعتمدُ المكونات اللغوية للخطاب بقطع النظر عن المقام وأحوال المخاطبين. وهذا يعني أن البلاغة العربية قد تشعبتْ مُنذ نشأتها إلى شعبتين :

1) البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام، كما تقدم.

2) والبديع أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال المخاطبين،

فكما أنكر منظرو الخطابة الإغرابَ والتقعُّر وغيرَ ذلك مما يعوقُ الوظيفة الإبلاغية، واستهجنوا خروج الكلام عن مقتضى الحال، لم يعبأ المبدعون من الشعراء باستغراب المستغربين وعجز العاجزين عن إدراك فحوى الخطابِ الشعري، فحين قيل لأبي تمام :«لماذا تقول مالاَيُفهم ؟». كان جوابه :«ولماذا لاتفهمُ ما يقال ؟» ونُسب إلى الفرزدق قبلَه قولُه :« علي أن أقولَ، وعليكم أن تتأولوا». أو مافي معناه.

فبرغم الهيمنة التي فرضتها بلاغة المقام مدعمة من عدة جهات 30، فإن حركة البديع طرحت الأسئلة الشعرية التي لم تُطرح في البلاغة إلا مع الحركة الرومانسية، فمفهوم الأدب كمؤسسة يرتبط عند الغربيين بهذه الحركة.

وقد ارتبط التأليف في البيانِ وبلاغة الإقناع بالصراع المذهبي والسياسي الذي ساهم فيه المعتزلة مساهمة متميزة بمحاولتهم تنمية نظرية حوارية تراعي الآخر استمالةً وإقناعاً، فيما ارتبطَ البديع أو البلاغةُ الشعرية بالصراع بين القدماء والمحدثين في مجال الإبداع اللغوي في الشعر. وإنما طرح المتلقي (المخاطب في الشعر من زاوية مكان الفهم والتأويل، لا من زاوية مراعاة أحواله في مجال ضيق ومحدود (المقام الصغير).

حاولَ بعضُ البلاغيين إدماج البلاغتين فكانت النتيجة تلفيقية أحيانا، كما هو الحال في كتاب «الصناعتين لأبي هلال العسكري الذي جمع بين حديث المقام الجاحظي وما

يُلحق به من تحديد لمفهوم البلاغة، وحديث ابن المعتز عن الصور البديعية دون أن يدخل ذلك في نسق نظري. ولذلك تظهر محاولة قدامة بن جعفر أكثرَ انسجاما لاعتمادها التفاعلَ بين المستويات التركيبية والتداولية، فهناك الأغراض الشعرية وما يناسب كل غرض من المعاني، وهناك الصور البديعية والبناء العروضي كل في بوتقة واحدة.

ج) الجُرجاني : من الشعر إلى الخطاب :

انطلقُ هنا من اعتبار كتاب أسرار البلاغة مُتقدماً على دلائل الإعجاز 13.

أساس الشعرية في الأسرار هو المفارقة، فَ « لن يبعد المدى في ذلك ولايدق المرَمى إلا بما تقدم من تقرير شبه بين الأشياء المُختلفة... وإنما الصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن **يجمعَ أعناق المتنافرات المتباينات في ربْقَة، ويَعْقدَ بين الأجنبيات معاقدَ نسبٍ وشُبْكَة**»[32]. وهنا تطرحُ قضيةُ الغموض فيراه الجرجاني أمرا طبيعيا. ويفرق بين الغموض الناتج عن عُمق التجربة والمعاناة، والغموض الناتج عن اضطراب الصياغة أو القصد إلى التعمية التي لا طائل وراءها، وينتهي إلى أن الناس ليسوا جميعا مؤهَّلين للفهم :

«فإنك تعلمُ، عل كل حال، أن هذا الضرب من المعنى كالجوهر في الصدف لايبرز لك إلا أن تَشقَّه عنه، وكالعزيز المحتجب لايريك وَجْهَهُ حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يَهتدي إلى وجه الكشف عما اشتملَ عليه، ولا كلُّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يُفلحُ في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[33].

فإذا كنا، مع الجاحظ، ننطلقُ من الحال لبناء الخطاب، فها هو الخِطابُ عند الجرجاني مَبني عن مؤوِّل مؤهَّل. إن الخطابَ الشعري هنا سابق عن المقام، أو عن مدى كفاءة المؤول.

لقد سلك الجرجاني في طريق الوصول إلى هذه الصياغة لنظرية الغرابة الشعرية طريقا مدروسا قائما على إقصاء كل المستويات الدنيا من الاستعارة الضعيفة إلى التوليد الدَّلالي المفارق؛ فرفض الاستعارةَ غير المفيدةِ معنًى زائداً أولاً (لأن إفادتها واحدةً

مباشرةٌ)، ثم ألحقَ بها الاستعارةَ المبتذَلة، ورتبَ ما سوي ذلك في درجاتٍ حسبَ سُلم المفارقة في النوع والجنس وطبيعة العلاقات حسية و عقليةً، بما يعلم من قراءة الكتاب.

ولذلك يندرجُ كتاب أسرار البلاغة في هموم مُنظري نظرية الانزياح اللسانية الحديثة ذاتِ الطابع الشكلاني، ويبدُو أن بوادرَ التحول نحو الخطابِ قد ظهرتْ منذ الشطر الثاني من الأسرار وخاصة في حديثه عن المجاز العقلي وما يتصل به من قَضايا، ففي هذا القسم بدأت تظهر مفاهيم خطابيةٌ، بل ينصُّ المؤلفُ على أنه يعتمد كلامَ «العارفين» بـ «علم الخطابة ونقد الشعر» [34] كما يتحدث عن «طريقة أهل الخطابة ونقد الشعر[35] ، بعد أن وعد، في أول الكتاب، بالحديث عن التشبيه من زاوية «من يتكلم على الشعر»[36] فقط. فزيادة على ماتدل عليه هذه العبارات من وعي بوجود طريقتين للكلام، حسب الجنس الأدبي شعراً ونثراً، فإنها تدلُّ أيضا على تدرجه من الحديث من زاوية شعرية إلى إدخال مفاهيم الخطابة عبر **النظم** الذي هو مراعاة معاني النحو حسب المقاصد. نكتفي هنا باقتطاف نصٍّ دال من دلائل الإعجاز :

«وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأن المزية أن تكون فيها، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرةٌ ليس لها غايةٌ تقف عندها... ثم اعلمْ أن ليستِ المزيةُ بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق **ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام**، ثم بحسب موقع بعضها من بعض[37].

وبهذا وضع الجُرجاني أساس بلاغةِ المقاصد، وَهي بلاغة التخاطُب التي سيعطيها السكاكي صياغةً نهائية تجعل علم المعاني مركزا لها. يتحكم في «البيان» [38] ويُقصِي «البديع»[39] الى الهامش، يقول في تحديد ذلك :

«لايخفي عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقامُ الشُكر يُباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، **وكذا مقامُ الكلام مع الذكي يغايرُ مقام الكلام مع الغبي،** ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر» [40].

برغم الصياغة اللسانية النحوية التي اعتمدها المؤلف حيث يبدو الحوارُ بين التراكيب ومقاصدِ المتكلمين فإن هذه المقاصد إنما تحدد بالتفاعل مع الطرف الآخر، ومن هنا

تصنيف الخبر إلى ابتدائي (يلقى إلى من هو خالي الذهن)، وطَلبي (يُلقى إلى متحير)، وإنكاري (يلقى إلى مخالف مُنكر) [41].

لقد رفضنا في مناسبات كثيرة اعتمادَ الصياغة السكاكية للبلاغة العربية لأنها تنحِّي العناصر الشِّعرية العربية، أو تجعلها تابعة للوظيفة التواصلية، أي مجردَ حلية للمعنى بعدَ توفُّر وُضوح الدلالةِ ومطابقة المقاصد، غير أن هذا لايُنسينا طبيعة الشعر العربي القديم والشعر الكلاسيكي بصفة عامة، فهو ذو طبيعة خَطابية [42]. في كثير من أغراضه خاصة شعر المدح والصراع السياسي والاجتماعي، وهو الذي كان مهيمنا حتى نهاية القرن الأول الهجري حين بدأت حركة البديع تطرحُ أسئلتها الخاصة، كما تقدم.

II - المقام في البلاغة الجديدة

يتسع مفهوم البلاغة الجديدة ويضيق حسب زاوية النظر، غير أن ما لايثور حوله خلاف هو أنها امتدادٌ للابستمولوجية الأرسطية وإعادة استثمارٍلاجتهادات البلاغيين القدماء في توسيع مفهوم البلاغة وربطها بعلوم مختلفة كالفلسفة وعلم النفس والإجتماع والنحو...الخ).

نهتم فيما يخص المقام بالتيارين الكبيرين في البلاغة الجديدة، وهما تيارُ نظرية الحجاج، وتيار **البلاغة العامة.** هناك قاسمٌ مشترك بين نظرية الحجاج والبلاغة العامة يتمثل في اهتمامهما بالجانب الإقناعي، فنظرية الحجاج تنميه وتوسِّعه وتطورُه لتدمجه في هموم البحث التداولي الحديث، والبلاغة العامة تسترجعه بعد أن ضاع منها في ظروف تاريخية غير مواتية لتطوير نظرية بلاغية. وهي حين تعيدُ صياغته إلى جانب الصور البلاغية النصية تتحول - أو تطمح إلى التحول - إلى نظرية سميائية ذاتِ بُعد نصي وبُعد تداولي ودلالي. نضعُ نصب أعيننا في هذا السياق شارل بيرمان [43] باعتبارِه رائداً وأستاذاً في نظرية الإقناع، وهنريش بْليتْ وكبدي فاركًا للتيار الثاني[44].

أ) نظرية الحجاج

يحدد بيرلمان ظروف التقائه مع البلاغة الأرسطية في مقدمة كتابه «إمبراطورية البلاغة». لقد كان يبحث مع زميل له هو أُولْبريشت تيليكا عن منطق للقيم «فقادهما

عملٌ مُضنٍ إلى نتائج غير متوقعة بتاتاً»، وهي عدم وجود منطق خاص للقيم من جهة «وأن ما كانا يبحثان فيه كان القول قد فُصِّلَ فيه في علم شديد القدم منسي حاليا أو مستهجن أي بلاغة فن الاقناع عند القدماء»[45].

الأسئلة التي طرحها المؤلف بعد ذلك ذات طابعين : منها ماهو قديم، مثل العلاقة بين المخاطب في الفلسفة والعلم والمخاطب في الحجاج، ومنها ماطرحته الحضارة الحديثة مثل تداخل المستمعين بشتى وسائل الاتصال والنقل الإذاعي والتلفزي، وحتى في الأسئلة القديمة يبقى الطرح والمعالجة وزاوية النظر متميزة عن طرح القدماء. ليس كل من يَسْتمع إلى الخطيب مخاطبا، مثل رجل الأمن داخل القاعة والتقنيون مثلا.

حتى حين يوجه الكلام إلى جهة معينة فإن ذلك لايعني أنها مخاطبة، أو أنها المخاطبة الوحيدة كما هو الشأن في توجيه الخطاب إلى رئيس الجلسة عادة.

إن الذي يحسم الأمر هو **القصد،** قصد الخطيب.

فالمخاطبون «هم مجموع الناس الذين يهدف الخطيب إلى التأثير فيهم باحتجاجه»[46]، وهكذا يمكن أن يتَّسع مجال المخاطبين المحتملين ابتداءً من الخطيب نفسه - حين يحاول إقناع نفسه بقضية ما - إلى الناس جميعاً حيثما كانوا، وقد اعتُبرت مخاطبةُ الذات والاستماع إليها عندَ بعض الفلاسفة طريقا إلى الحقيقة (باسكال ديكارت)[47].

عل أن ما يميز الخطاب الفلسفي هو أنه يفترض مُخاطباً كونياً، ولذلك يلجأ إلى الحس المشترك والحدس أو الوضوح [48] والبداهة.

في حين أن الخطاب العلمي أكثر تخصيصاً لافتراض مجموعة من المبادئ وَ المسلمات بين المختصين في حقل من الحقول لايجوز تجاهلها أو حتى التذكير بها. وحسبَ الجمهور المخاطب يفرق بين الإقناع والاقتناع 49 باعتبار الأول صفةً للخطابِ الموجه إلى مخاطبين مُحددين، والثاني صفةٌ للخطاب الموجه إلى مخاطب كوني، أي غرض الحجاج هو الإقناعُ ، في حين أن الفلسفة تطلبُ الاقتناع (الذاتي).

ولم يعرض بيرلْمان للخطاب الشِّعري وجمهوره الواقع أو المحتمل، وإن كان من المحتمل أن يكون قد فكر فيه حينَ تحديده لسلَّم وظائفِ الحجاج وهي :

1- الإقناع الفكريُّ الخالص،

2-ا لإعدادُ لقبول أطروحَة مَا،

3- الدفعُ إلى الفعل[50] .

خاصة حين اعتبرَ الجنس الاحتفالي أدخلَ في مَجال الحجاج مُستشهداً بمقام التأبين، وَهو أدبي يمكن أن يكونَ شعراً، في الإعداد للعمل[51].

غير أن هذا يترك السؤالَ التالي مُعلقا : إلى من يتوجه الشاعرُ والشاعر الحديثُ على وجه التحديد ؟

ب) البلاغة العامة

تشير هذه التسمية إلى استرجاع البُعد التداولي المقامي للبلاغة، فهي ثورةٌ على بلاغة مُختزلة، أي (restreinte) كما أسماها جيرار جنيت[52] . البلاغة المختزلة هي بلاغة الصورِ البديعية[53] إنها شبيهةٌ بالتأليف في البديع، المتقدم ذكُره.

يحسُّ رواد البلاغةِ العامة بنشوة لأنهم يجدون في البلاغة القديمة جميعَ العناصر التي يمكن أن يملؤوا بها الخطاطة السميائية الحديثة في مكوناتها الكُبرى : التركيب والتداول وَ الدلالة. كما فعل هَنريش بْليت في «البلاغة والأسلوبية».

كما يجتهدون أحياناً في تأويل عناصر المقام الخطابي لإيجادِ مقامات أدبية موازية للمقامات الخطابية على نحو ما فعل كبدي فاركَا الذي نقتطفُ فقرة دالةً من حديثه عن دور المقام في الأجناس الخَطابية (القضائي والاستشاري والاحتفالي) والأدبية (الغنائي والمسرحي والملحمي) : «إن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثلُ مقامات اجتماعيةً، أي أنها تُحدَّد بالنظر إلى مقاييس خارجية بالنسبة للخطاب، في حين أنّ الأجناس الأدبية تتميز في المقام الأول اعتماداً على مقاييس داخلية. إن المخاطبين يحددون اختيارَ جنس من أجناس الخطابة، بينما تحددُ الذاتُ اختيار الجنس الأدبي»[54] .

وينتهي الباحث إلى أن الفرق بين المقام الخطابي والمقام الأدبي فرق بالدرجة فقط.«إنَّ الأديب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يتوجه إلى أحد مَا»[55] . وهذا يقتضي صياغة مفهوم للمقام الأدبي؛ «فالخطيبُ يهدفُ بخطابه إلى التدخل مباشرة في الواقع

الاجتماعي، فخطابهُ يُكوِّن جزءا من الواقع في حين أن الكاتب يُبدع إنتاجاً، ولايتدخلُ في الواقع إلا بشكل غير مباشر[56] .

وبقطع النظر عن المقام الداخلي المتحقق في فنون السرد والمسرح (مقام العلاقة بين الناس داخل البناء الأدبي) فإن المقامَ الأدبي الخارجي (أي العلاقة بين الإنتاج ومتلقيه) مُشابهٌ للمقام الخطابي، وهذا مايسمحُ بدارسة التشابهات. ويستند فارگا إلى من سبقه من البلاغيين ليطلق الحكم بشمولية المقامات الخطابية وكفايتها في دراسة الخطاب. يقول «وحسب الدِّرسات (التي تناولت البلاغة) فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل المقامات الثلاثة الممكنة، بل المقامات الوحيدة الممكنة في الخطاب، أي في التواصل الشفوي الدائر بين الخطيب والمستمع»[57].

وذَهب هنريش بليت بهذه القناعة إلى أقصى حدودها، فألحقَ الأغراض الشعرية بالمقامات الخطابية. ألحق بالجنس القضائي دراما النقدِ الاجتماعي والهجاء والتقريظ. وألحقَ بالجنس الاستشاري النصٌ الإشهاريٌ والشعرَ التعليمي، والخرافة والموعظة، وألحقَ بالجنس الاحتفالي المدحَ والهجاءَ وأدبَ المناسباتِ وقصائدَ الأعراسِ والتأبينَ والكتابة على القبور[58]. منبهاً إلى التداخل الممكن حين التعميم بين هذه المقامات.

ينطلق هنريش بليت إلى هذه الاقتراحاتِ من استعراض مقصديات البلاغة القديمة وطابعها التداولي حيث ينتهي إلى أن البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعيةَ تلقيٍّ الشارح (للنص). إنها مؤهلة في هذه الحالة، لتكوين أسسِ «نظرية تداولية للنص» [59].

بل يرى أن «بوسع التداولية النصية أن تأخذ من جديد، مفهومَ المقام النصي، والوظائف التي تحدد المقامات وتدمج ذلك كلَّه في نموذج نَصيٍّ وظيفي..»[60].

يعتبرُ عمل هنريش بليت خطة شاملةً لاستيعاب البلاغة القديمة في إطار سميائي حديث، فبالإضافة إلى إدراج قوائم مصطلحية واسعة في الخطاطة التركيبية الحديثة حَاول توسيعَ مفهوم المقام، في إطار الحديث عن المقاصد، وإعطائه قدراً كبيراً من المرونة والإجرائية.

ولذلك تعتبر خطته تركيبًا شاملا لمحاولات بلاغية كثيرة سبقته. وقد يسرتْ هذه القراءاتُ الجديدةُ للبلاغة القديمة إمكانيةَ توظيفِ الكثيرِ من جهود البلاغيين بعد هضْمها حتى بالنسبة للباحثين السميائيين الذين لايحيلون عَلَى مرجعية بلاغية صراحة.

والبلاغة العربية بغناها في المجال التداولي سواء ما تعلق منه بالدراسات الخطابية الإقناعية، أو بالدراسات المتصلة بالنص القرآني جديرةٌ بأن تكون موضوعاً للدراسة والتأويل برؤية تحليلية في ضوءِ المناهج الحديثة، وذلك قبل طرح الأسئلة التقويمية أو الحديث عن التجاوز.

الحواشي

1- قارن بما ورد عند Oswald Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des scieces du Langage, P, 149

2 - انظر الجاحظ في البيان والتبيين (1 /116. 1 /92 - 93 .1 /88)

3 - ديكرو Ducrot في المرجع السابق.

* نحيل بهذا الصدد على أعمال محمد مفتاح خاصة في كتابه تحليل الخطاب الشعري، ودينامية النص : أُنظر حديثه عن المقصدية والتفاعل خاصة.

4 - يعرفها بقوله : «يمكن أن نحُدَّ الخطابة بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان» (الخطابة 29).

5 - أرسطو. الخطابة 36 37- ويلاحظ بعضُ الاختلاف في المصطلحات بين ما اعتمدناهُ سيرا مع الفهم العام لكلام أرسطو وبين ما تبناهُ عبد الرحمان بدوي سيرا مع الألفاظ، ومع مقترحات الترجمة العربية القديمة.

6 - انظر الخطابة لأرسطو 36 وما بعدها. وانظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإقناعي. فقد طبقنا فيه مفهوم المقام الأرسطي على الخطابة العربية.

7 - فن الشعر 64.

8 - انظر مقدمتي فن الشعر والخطابة لأرسطو.

9 - فن الشعر 64

10 - الخطابة 32

11 - انظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإقناعي. المدخل .

12 - انظر العسكري. الصناعتين 154 مما جاء فيه : « ومما يعرف أيضا من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص».

13 - نفسه 1 /71

14 - نفسه .

15 - البيان والتبيين 1 /76

16 - نفسه 1 /88

17 - نفسه 1 /90

18 - البيان والتبيين 1 /92

19 - نفسه 1 /136

20 نفسه 1 /136

21 - نفسه 1 /161

22 - البيان1 /162
23 - نفسه 1 /227
24 - نفسه
25 - نفسه 1 /203
26 - البيان 1 /203
27 - نفسه 1 /145 وفيه : «وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لاهي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنما الشأنُ في الحَارّ جدا والبارد جدا».
الجاحظ يضع هنا إصبعه على جوهر الوظيفة الشعرية وهي الانزياح ومفارقة المتواضع عليه والمعيارِ لغويا كان أم اجتماعيا.
28 - البديع58 .
29 - ناقشنا هذه القضية في كتابنا اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، فيما يخص التوازن الصوتي خاصة، منشورات دراسات سال. 1990.
30 - وَجدت البلاغة الإقناعية دَعما من عدة جهات منها :
أ) طبيعة الشعر الكلاسيكي ذي الطابع الخطابي الإقناعي المباشر (انظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإقناعي).
ب) ازدهار الخطابة والمناظرات بسبب ظروف تكوين الدولة الإسلامية.
ج) تأليف الجاحظ لكتاب البيان والتبيين الذي بسط ظلاله على البلاغة العربية في جميع عُصورها لأسباب لايتسعُ المجالُ لشرحها.
د) تأثير كتاب فن الخطابة لأرسطو. وقد ترجم إلى العربية وفهم فهماً جيداً.
31 - اعتمادا على مؤشرات كثيرة منها :
أ) كون أسرار البلاغة يحصر البلاغة في المعنى (الاستعارة والتمثيل والتشبيه)، ثم يُضافُ إليها النظمُ في الدلائل.
ب) الخطاب السجالي الذي يطبع الدلائل، لايعقلُ أن يغيبَ في الأسرار نهائيا لو تأخر عن الدلائل .
ج) إشارته في الدلائل إلى تناول المجاز في مكان آخر، لن يكون في نظرنا غير الأسرار. (الدلائل 53).
د) انتقاله في قضية الصور الصوتية من التأويل إلى مايشبه التحريم.
ه) توسيع المجال لتناول الكناية في الدلائل ولم يكن مفهومها واضحا في الأسرار.
و) نُضج العبارة منطقيا في الدلائل وتجنب الوعظ الحاضر في الأسرار.
32 - أسرار البلاغة 127
33 - أسرار البلاغة 120 121-
34 - نفسه 346
35 - نفسه 348
36 - نفسه 70
37 - دلائل الإعجاز 69، انظر كيف ميز بين ماسميناه مقاما، وهو المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، والسياق وهو «موقع بعضها من بعض» ويهمنا الأول منهما أي المقام.
38 - يقول : «علم البيان شعبة من علم المعاني لاتنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار» (مفتاح العلوم 162)
39 - خصص القسم الثالث من كتاب المفتاح للمعاني والبيان وذيلهُ بالحديث عن البديع الذي اعتبره حلية «فلا علينا» يقول «أن نشير إلى الأعرف منها» (ص : 422).
40 - المفتاح 163

41 - نفسه 170 171

42 - يقول كبدي فاركا متحدثا عن المقامات في الأجناس الخطابية والأدبية «ويبدو.. أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي فالأديبُ كان يعرفُ جمهوره، ويقبل معاييره. إن الأمر يتعلقُ بالنسبة إليه بأن يعلمَ ويُمتع حسب قوانين المجتمع». (ترجمة محمد العمري العدد الرابع من مجلة دراسات أدبية ولسانية ص :127

43 - من مؤلفاته المهمة في هذا الصدد : إمبراطورية البلاغة (L'Empire Rhétorique) مبحث في الحجاج (Traité de l'argumentation) والأخير بالاشتراك مع أولبريشت تليكا OLBRECHTS Tyleca.

44- نحيل على دراسة هنريش بليت المعنونة. البلاغة والأسلوبية. ترجمة د. محمد العمري ط بالدارالبيضاء سنة 1989. وعلى كتاب كبدي فاركا Rhétorique et littérature .

45 - Perlman (Ch). Empire Rhétorique. p .9

46 - Empire Rhétorique. p. 27

47 - نفسه

48 - نفسه 31

49 - تمييزا بين (convaincre) و (Persuader) إذ لم نجد مُقابلا مرضياً للثانية يميزها عن الأولى.

50 - Empire rhétorique. p : 26

51 - نفسه

52 - انظر جيرار Gérad Gennette. Figure III

53 - لاحظ مفارقة ما وقعَ في البلاغة العربية من تغليب المقام وتقديم علم المعاني في الصياغة النهائية التي فرضها السكاكي، وما وقع في البلاغة الغربية من تغييب علم المعاني أي البعد التداولي والاقتصار على الصور البديعية، أي الجانب الشكلاني.

54 - «المقام في الأجناس الخطابية...»ص : 127

55 - نفسه

56 - نفسه 128

57 - نفسه

58 - البلاغة والأسلوبية 19 - 20

59 - نفسه 19

60 - نفسه 21، انظر بقية كلامه هناك وما يؤطره من احتياطات.

المصادر والمراجع

- أ -

1) أرسطو :

أ) الخطابة. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط 2. بغداد 1986.

ب) في الشعر. ترجمة شكري عياد. القاهرة 1986.

2) الجاحظ :

البيان والتبين. تحقيق عبد السلام هرون. دار الفكر.

3) الجرجاني عبد القاهر :

أ) أسرار البلاغة. دار المعرفة. بيروت.

ب) دلائل الإعجاز. دار المعرفة. بيروت.

4) الرروبي ألفت كمال..

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير. لبنان 1983.

5) السكاكي :

مفتاح العلوم. ضبط نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت.

6) طه عبد الرحمن :

في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. المؤسسة الحديثة للنشر. الدارالبيضاء. 1987.

7) ابن المعتز :

البديع. تحقيق وتقديم كراتشقوفسكي. لندن. 1935.

8) العسكري أبو هلال :

الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العربية . بيروت.

9) العمري محمد

في بلاغة الخطاب الإقناعي. دار الثقافة. الدارالبيضاء 1986.

10) فاركا كبدي :

«المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية» ترجمة محمد العمري. مجلة دراسات أدبية ولسانية (ع. 4) ص 126 - 128. 1986 من كتابه Rhétorique et littérature.

11) محمد مفتاح :

دينامية النص . الدار البيضاء = بيروت 1988.

12) هنريش بليت :

البلاغة والأسلوبية. ترجمة محمد العمري. منشورات مجلة دراسات سميائية. فاس 1989.

13) ابن وهب :

البرهان في وجود البيان. تحقيق حفني محمد شرف. مكتبة الشباب. القاهرة.

- ب -

14) ARMENGAUD (Françoise)

La pragmatique : Que sais - je ?. P. U. F. Paris 1985.

15) BELLENGER (Lionel)

La Persuasion. Que sais - je ? P. U. F. Paris 1985.

16) GERARD (Gennette)

Figure III. coll. Poétique. Ed. du Seuil. Paris 1972.

17) DUCROT Oswald / Tzvetan Todorov

Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage. Coll. Points.Parais 1972.

18) GAVET (ERNEST)

La Rhétorique d'Aristote. VRIN REPRISE Paris 1983

19) OLERON (PIERRE)

L'Argumentation. Que sais-je ? P. U. F. Paris 1983.

20) PERLIMAN (CH)

L'Empire Rhétorique, Rhétorique et Argumentation. Librairie Philosophique. J. VRIN. Paris 1977.

21) PERLMAN (CH) et OLBRECHTS TYLECA

Traité de l'Argumentation. Bruxelles 3éme éd. 1976.

22) VARGA (KIBEDI)

Rhétorique et Littérature. Didier. Parais 1970

المبحث الخامس

نحو جماليـــة للتلقي

جان ستاروبنسكي

المبحث الخامس
نحو جمالية للتلقي[1]

- أ -

جان ستاروبنسكي

[تحدث جان ستارُوبانسكي في البداية 2 عن تأخر ترجمة أعمال ياوس وغيره من رواد مدرسة كونسطانس الألمانية إلى الفرنسية برغم أنها تُرجمت في تواريخ متقدمة إلى لغات أخرى. هذه الأعمالُ التي بدأ ظهورها بعد منتصف الستينات. ثم وقف ستاروبانسكي عند أهمية أعمالِ ياوس بالنسبة للفرانكوفونية، فهي تتميزُ بالجِدة، وصرامة الصياغة وباتساع الحقل الفلسفي والجمالي والمنهاجي الذي تمتح منه.

إن طريقة ياوس في الكتابة تقوم على الحوار، فهو لا يعتمد النقل والتسليم بما هو موجود، كما لايتبنَّى نسقاً مُغلقاً يتجاهل جهودَ الآخرين، بل قد يصل الحوارُ، عنده، إلى حد المساجلة، فيحرصُ على المحاسبة والمناقشة المستفيضة. وهو يحاورُ نفسه أيضا، يُصلحها ويتجاوز أطرافاً منها، أما مرجعيةُ ياوس التي يستند إليها ويحاورها فتوجد في مقدمتها الظاهرتية (كما هي عند كل من Husserl, Ingarden; Ricœur) والهيجلية في امتداداتها الهرمينية عي طريق كادامر Gadamer، والماركسية من خلال بنجمين W. Benjamin ولوكاتش G. Lukacs، وكولدمان L.Goldmannوخاصة مدرسة فرانكفورت (أدورنو Adorno وهبرماس Habermas)،

والأبحاث الشكلانية لجماعة براغ (موكاروفسكي Mokarovsky وفوديكا Vodik) ومختلف البنيويات (ليفي ستروسLevi Straus وبارت Barthes، والنقد الجديد...الخ).

لقد بُنيت جهودُ ياوس على ثقافة واسعة، تلك الثقافة الفيلولوجية التي عُرف بها المُسْتَرْومونَ الألمان في تتبعهم لتاريخ اللغة وآدابها من أصولها إلى الوقت الراهن، وذلك

من خلال علاقة حميمة بالأدب. ففي هذا السياق طرح ياوس الأسئلة الأساسية المتعلقة بتاريخ الأدب].

* * *

إن كلَّ ناقد وكل مؤرخ يتحدثُ انطلاقاً من موقعه الحاضر، غير أنه يندُر من بينهم من يأخذُ هذا الموقعَ بعين الاعتبار ليجعلَ منه موضوعاً لتأملاته. إن الرِّهانات المعاصرة، ومخاطرَ وحظوظ الوقت الراهن هي التي تعيِّنُ عند ياوس نقطةَ الانطلاق ونقطةَ الوصولِ بالنسبة لكل دراسة نظرية. السؤال الذي يحظى بالأسبقية عنده هو : ماوظيفةُ الأدب اليوم، وما هو المعنى الذي يمكنُ أن يأخده البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية ؟ سؤال قد يبدو لأول وهلة وكأنه صادرٌ عن عالم اللغة الذي يهتم بألاّ يترك مبحثه يُغمَر برمال الرتابة الوضيعة، آملاً أن يبرهن لزملائه ولجمهور عريض جداً على أن هذا المبحث الجليل قادرٌ على تحديث نفسه حسبَ الظروف الحاضرة. غير أن مقترحات ياوس التي تتمتَّع بداهةً بأهمية كبيرة بالنسبة للمؤسسة الجامعية (إذا ما كانت هذه راغبة في البقاء على قيد الحياة) هي المقترحات التي تندرجُ ضمن أفق أرحب هو أفقُ التساؤل عن الحظوظ الحاضرة لتواصل (بواسطة اللغة والفن عامة) يشكل عنصرَ تحرير وإبداع معاً للمعايير بالنسبة للفعل المعيش. ووعياً منه بالانتماء الزمني لعمله نفسه فإنه يقيسُ بشكل دقيق المسافةَ التي تفصلُه عن ماض مُختلف، ذلك الماضي الذي لاتتوقفُ رسالتُه، رغم بُعده، عن الوصول إليه. ذلك أن تاريخية اللحظة الحاضرة تفرضُ نفسَها عليه بحدة لدرجة أن الاسْتذكارَ التاريخي يشغُل اهتمامه إلى أعلى درجة : إن رهانات العالَم الحالي لاتصيرُ مُدركة بشكل جَليٍّ إلا عن طريق وَعي يَقوم (مسبقا) بقياس الانزياحات والتعارضات والانحراف، ويحيط بالتقاليد التي لم يكن استمرارُها مُمكنا إلاّ عن طريق التحولات وإعادة البناء. المسؤولية التي يستشعرها ياوس إزاء الحاضر، هي إذن التي تمنعه من الزُّهد في أن يكن مؤرِّخا (مؤرخا للأدب)، وذلك في الوقت الذي كان فيه تاريخ الأدب، في مواصفاته التقليدية، يبدو وكأنه فقَدَ من فاعليته وجاذبيته. وتقترحُ الدراسات التي سنقرؤها هاهنا دفاعاً عن التاريخ الأدبي وتوضيحا له، كما تحتوي مُراجعةً أساسيةً لنظامه : فهي تدعو إلى تحويل نقطة الارتكاز في الاهتمام التاريخي. فبتحديد موضوعات جديدة، وتحمُّل مسؤولية متزايدة، يجد

التاريخ نفسه مؤهلاً لرفع تحدٍّ خصب في وجه «النظرية الأدبية»، تحدٍّ لايتجه تأثيرُهُ إلى التشكيك في مشروعية النظرية الأدبية، بل إلى دَعوتها إلى إعادة الاضطلاع بالبعد التاريخي للغة والتأليف الأدبي، وذلك بعد سنوات بدا فيها وكأن المقاربة «البنيوية» قد تضمنت ضرورة التخلّي عن البعد الزمني.

وهذا هو المعنى الذي يحمله ما كَتَبَهُ ياوْسْ سنة 1967 تحت عنوان : تاريخ الأدب : تحدٍّ لنظرية الأدب[3] .

* * *

إن سجال ياوس ينهضُ ضد كل مايعزل الحقيقة ويختزلها في العناصر الخيالية، في جواهر يُزعم لها الخلود. فقد كانت الرومانسية تحكم للعبقريات الوطنية بالخلود. وترى التاريخانية عصورَ التاريخ مغلقة يتصلُ كل واحدٍ منها «باللّه مباشرة» (وانكRanke) مقطوعاً عن حاضرنا. كما اعتقدت الوضعيةُ مطابقتها لنموذج العلوم الدقيقة، ولكنها في وقوفها دون تحقيق الدقة السببية ضاعت في تشعباتٍ غير محدودة للمصادر والتأثيرات. ويفترض تاريخ الأفكار المكتوبُ بأقلامِ كتّابٍ أكثر حداثة بخُلود «التيمات» الأساسية، ويفلتُ بذلك من التاريخانية. أما في الماركسية التي تتجه، خلافَ ذلك، إلى إنصاف التاريخانية فإن العمل الأدبي لايعدو أن يكونَ أحد أمرين، إما انعكاساً غير إرادي، أو محاكاةً قصديةً لواقع اجتماعي - اقتصادي متقدِّم عليه على الدوام. إن الحُظوة المشكوك فيها المتعلقة بالطبيعة المادية ترجع إلى البنية التحتية، في بناء الواقع التاريخي. ولاتواجه الشكلانية من جهتها توالي السُّنن والأشكال واللغات الجمالية إلاّ ضمنَ العالم المعزول الخاص بالفنّ، ذلك أن الأنساق الأدبية في رأيهم تنشأ من خلال تواليها التاريخي الخاص بالأنساق. غير أن الشكلانيين لايتوفرون على الوسائل (وأحياناً على الرغبة) الكفيلة بوضع هذا التطور في السياق التاريخي بمعناه الواسع. ويجد ياوس عند أولئك الذين يبحثون في النص، وفي تركبته المادية، عن أصل أول (أو سلطة أخيرة) رغبة في الإطلاق لاتخلو من مشابهة - وهذه مفارقة - للإحالةِ على الأفكار الأفلاطونية حولَ الجمالِ والتناغم وهي الأخرى حقائقُ لايمكن تجاوزها. إن الخطأ أو عدم الملاءمة المشتركين بين مواقف المثقفين اللذين يعيبُهما ياوس يكمنان في تجاهل تعددية الأطراف، والجهل بالعلاقة المعقدة القائمة بينها، والميل إلى مُحاباة

واحدٍ منها من بين عدد كبير، فمن هنا جاءَ ضيقُ حقل الاستكشافِ عندهم. فلم يستطيعوا التعرف على جميع أفراد المسرحية، على جميع العناصر الضرورية لوجود تفاعل يؤدي ضرورةً إلى وجود خلق وتحول في مجال الأدب، أو خلقِ معايير جديدة للممارسة الاجتماعية. إن المأخذ الذي يأخذه عليهم مزدوجٌ، لقد وضعوا ذوات وجواهر حيث كان يجب ترجيح العلاقات الوظيفية، والعلاقات الدينامية. ولايتعلقُ الأمر بالعجز عن معرفة أسبقية العلاقة فحسب، بل إنهم بتركيزهم البحث الأدبي على الكاتب وعلى العمل الأدبي قد اختزلوا النسق العلائقيَّ بدون موجبٍ لذلك. إذ يجب على هذا النسق أن يأخذ مُتلقي الرِّسالةَ الأدبية - الجمهورَ القارئ بعين الاعتبار، فتلك ضرورة لامحيدَ عنها. ويُلح ياوس على أن تاريخ الأدب والفن بصفة عامة كان لزمن طويل جداً تاريخا للمؤلفين والمؤلَّفات، لقد اضْطهدَ أو تناسى من اعتُبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي برغم مابدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أن الأدب والفن لايصيرُ صيرورةً تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقونَ المؤلفاتِ ويتمتعون بها، ويقومُونها، ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونَها، يختارونها أو يُهملونها، فيبنون تبعاً لذلك تقاليدَ، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد مَا، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة. إن اهتمام ياوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذيَ يستجيبُ للمؤلف و«يُحَيِّنُه» يربطُ فكرَ ياوس بأفكارٍ سابقة أرسطية وكانطيَّة. ذلك أن أرسطو وكَانط كانا الوحيدين تقريباً اللذين استطاعا في الماضي إقامةَ جمالية (خاصة بكلٍ منهما) تأخذُ أثرَ الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية. لقد عرف ياوس ذلك جيداً، ولم يتردّد في دَعم أطروحاته حول التجربة الجمالية ضمن عمل له حديث بنقل نصوص لِكانط يُقارن فيها الدعوة التي يوجهها المؤلَّف الفني إلى الإجماع الحر والتواصل الكوني4 « في العقد الاجتماعي».

إن القارئ هو إذن ذلك الذي يقوم بدور المتلقي، والمميز (أي بالوظيفة النقدية الأساسية المتمثلة في القبول أو الرفض)، وهو في أحيان خاصة المنتج الذي يُحاكي أو يعارض مؤلفاً سابقا سواءٌ قام بذلك كلِّه مرة واحدة أو بكل دور على حدة. غير أن السؤال الذي يطرحُ نفسَه في الحين هو : كيف نجعل القارئ موضوعاً لدراسة مَلموسة

وموضوعية ؟ فإذا كان من السهل القول بأن عملية القراءة هي وحدها التي تحقّقُ «تجسيد» المؤلفاتِ الأدبية، فيكون منَ الواجب أيضا أن يكون في الوسع تجاوزُ مستوى المبادئ نحو إمكانية للوصف والفهم الدقيقين لعملية القراءة، ألا يمكن أن نذهبَ ضحيةَ تخمين سيكولوجي ؟ أو ضحية القراءات الشاملة للتغطيات المعاصرة المواكبة لظهور المؤلفات (في حدود وُجودها) ؟ أو للتحقيق السوسيوتاريخي حول الشرائح الاجتماعية والطبقات والفئات والقراء ؟ إن الحقيقة تكادُ تكون هشة (أو مُتفتّتة) في كل واحدة من هذه الحالات. فتيبودي الذي كان قد أجمل هذا النمط من المشاكل في كتابه : قارئُ الروايات (1925) (مؤكداً «أن القارئ هو الذي يهمّه») قد اعترف فيما يخصُّ المسلسل، وهو جنس أدبي معاصرٌ، بالارتباكِ الذي وقع فيه، فتملص منه بحيلة : «ما نوع عمل هذا الأدب في القراء والقارئات بشكل خاص ؟ ذلك أن ثلاثة أرباع قرائه من النساء، لا أعلم شيئا عن ذلك. هناك حاجة إلى تحقيق طويل جداً ومتّسع جدّاً يجري بطريقة جيدة في الأوساط الشعبية، وعادة ما يُحبّذُ المحققون المحترفون العملَ الجاهزَ الذي يقدمه إليهم زملاؤهم المنحطون بواسطة استماراتهم السخيفة»[5]. ويمكن أن نجد عند فيليكس فوديكا اقتراحات مشجعةً أكثر فيما يخص وصف الصورة «المجسّدة» التي يكونها المؤلِّف في وعي متلقيه[6]، غير أن الفضل يرجع إلى ياوس (ومعه ولْفغَانْغْ إيزَرْ وَزُملاؤُهما في مدرسة كونسطانس) في وضع الخطوط الموجهة نحو جمالية للتلقي[7] صارتْ اليوم من القوة بما يسمحُ لها بخوض نقاش واسع، وتقديم قاعدة منهاجية لأبحاث مدققة. وتتمثل إحدى الأفكار الأساسية هنا في أن جانباً كبيراً من صورة المتوجّه إليه، وصورة تلقِّي المؤلَّف يُوجد مسجَّلا في المؤلف نفسه، في علاقته مع المؤلفات السابقة عليه، تلك المؤلفات التي اعتبرت أمثلةً له ومعاييرَ، «إن العمل الأدبي لايقدم نفسه، حتّى في اللحظة التي يظهرُ فيها، باعتباره جديدا جدةً مطلقة منبعثة في فراغ من الأخبار، فانطلاقاً من مجموعة كبيرة من الإعلانات والعلامات - الظاهرة والخفية - ومن الإحالات الضمنية والخصوصية التي صارت مألوفة يكون جمهوره مستعدا لنمطٍ من التلقي. فهو يثيرُ أمورا سبقَ أن قُرئت، ويضع القارئَ في هذا الموضع الانفعالي أو ذاك، ويخلقُ، منذ البداية، نوعاً من التوقع لـ «ما يأتي» في «وسط» الحكاية و«نهايتها» (أرسطو)، ذلك التوقع الذي يمكن أن يحتفظ به مع تقدم القراءة ، أو أن يُكيّفَ أو يعادَ توجيههُ، أو يقطعَ بالسخرية.

في هذا المستوى الأول من التجربة الجمالية لاتبقى أبداً العملية النفسية لاستقبال نص ما محصورةً في التوالي المحتمل للإحساسات الذاتية المجردة، بل الذي ينتج هو نوع من التبيُّن الموجَّه الذي يجري طبقاً لخطاطة موجَّهة محددة بعناية، إنها عملية مرتبطة بمقاصد صادرة عن علامات بوسعنا اكتشافُها، بل وصفها أيضا بألفاظ اللسانيات النصية.

(...) إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه التي تشكِّل الجنسَ الأدبي تابعةٌ لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله. فالنص الجديد يثير عند القارئ (أو السامع) أفقَ توقعاتٍ وقواعد اللعبةِ التي استأنس بها في اتصاله بنصوص سابقة. إن هذا الأفق يخضع بعد ذلك، مع توالي القراءات، إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل أو يقتصر على إعادة إنتاجه. فالتغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أما بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يحددان حدودَ امتداده. وعندما يصل تلقي نص مَا مستَوى التأويل فإنه يفترض دائما السياقَ المعيش للإدراك الجمالي. إن قضيةَ الذاتية أو التأويل، قضية ذوقِ مختلفِ القراء أو مختلف الشرائح الاجتماعية للقراء، غيرُ قابلة للطرح بصورة ملائمة إلا إذا استطعنا أن نتعرف مُسبقا على الأفق التذاوتي للفهم الذي يحكم أثرَ النص[8].

سنلاحظ أن ياوس يَهتَمُّ بتجربة القارئ «العادي»، فالنصوص لم تكتب ليقرأها فقهاءُ اللغة، بل إن الأمر يقتصرُ في المقام الأول على تذوقها. أمّا التأويلُ التأملي فهو نشاط يأتي متأخراً، ومن شأنه أن يستفيد كثيرا إذا ما استحْضرَ تلك التجربة المباشرة التي سبقته.

ونلاحظُ أيضا أن ياوس يرجع في معرفته بتجربة تلقي مُؤلف مَا، وبطريقة دقيقة، إلى منهاج قائم على الخلاف والمفارقة يتطلب معرفةً كبيرة أكثر مما يتطلبُ مجردَ تصنيف للبنيات التحتية للنص : يجب معرفة الأفق السابق بكل معاييره وأنساق قيمه الأدبية والأخلاقية وغيرها إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجة (الفضيحة)، أو أردنا، بالعكس من ذلك، التثبت من مُلاءمة المؤلف لتوقُّع الجمهور. إن هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة

للانزياحات والتغييرات. (إنها فيما يبدو الصعوبةُ التي يواجهها عالَمٌ تفشّى فيه زَهْوُ المعرفة الناقضة، فجمالية التلقي ليست مبحثا مباحا للمبتدئين المتعجِّلين).

يلعب أفق التوقع الذي يرجع إليه ياوس دوراً مركزيا في نظرية التلقي. وهو مفهوم يرجع إلى هُوسِّرْل. يسعى ياوس إلى الكشف عن «محتويات للوعي» ضمن نظام للوصف خالٍ من كل نزعة سيكولوجية مع معجم يتمتع بقدر أكبر من البساطة. ولنتذكر أن هُوسرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية : هناك «أفقٌ ثلاثي للمعيش»، ويوجد أيضا أفق للتوقع، «وعبارة أفْقِ المعيش لاتعين أفقَ الزمن الظاهراتي فحسب (...) بل تعيِّن أيضا الاختلافاتِ التي أُدخِلت بواسطة أشكالٍ من المعطيات تستجيب لنمط جديد، وفي هذا الاتجاه فإن المعيش الذي يصير موضوعا لنظر الأنا، والذي يأخذ نتيجة ذلك شكل المنظور، يصبحُ أفقه عبارة عن المعيشاتِ غير المنظورة، وما يحصل في نطاق شكل من «التوقع» مع وضوح متزايد يكون أفقه خلفيةً من توقع يُقدم اختلافات نسبية من الوضوح والغموض، وكذا من البروز والظهور وغيابه» [9].

إن أفق التوقع يطبّق عند ياوس، في المقام الأول، على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما (ولكنه لاينحصر فيهم) وذلك حسب الصورة التي يمكن استخلاصُها بهذه التجربة «موضوعيا» داخل المؤلَّف نفسه بالنظر إلى التقليد الجمالي والأخلاقي والاجتماعي الذي يصدر عنه، ويكون هذا التوقع من بعض الجهات تذاوتيا - مشتركا بين المؤلِّف ومتلقي المؤلف، وهو شيء يدعمه ياوس مسبقا بالنسبة للمؤلفات التي تخرق أو تخيب، عن علم، ذلك التوقع المرتبط بجنس أدبي أو بلحظة من التاريخ الاجتماعي للثقافة، وقد كتب في ذلك : «إن إمكانية تشكيل هذه الأنساق من الإحالات على علم تاريخ الأدب بموضوعية قد أتيحتْ بصورة مثالية في الأعمال التي تتمسك بأن تثير عند قرائها توقعاً ناتجا عن مواضعات متصلة بالجنس الأدبي، في شكله أو أسلوبه حيث يتم بعد ذلك قطعُ ذلك التوقع شيئا فشيئاً، الشيء الذي يتعدى تقديم خطة نقدية إلى أن يصير مصدراً لتأثيرات شعرية جديدة » [10] . لن تعمل نظرية ياوس في هذه النقطة أكثر من توسيع ودينامية علاقة اللغة بالكلام، تلك العلاقة التي عبر عنها سوسور أو ياكوبسون، أو العلاقة بين المعيار والانزياح الأسلوبي، تلك العلاقة التي لم يجعل منها

سبيتزر عنصراً للكشف في التحليل الداخلي للمؤلفات فحسب، بل جعل منها فضلا عن ذلك مؤشرا مناسبا ينير تاريخ العقليات والتحولات التي تلحقها. وذلك كله حتى تتسع هذه العلاقة للمعيش التاريخي بمنظار لايودُّ أن يترك أي عنصر من العناصر المكونة للمعنى العام يُفلتُ من قبضته. ويصبح الانزياح المسجَّل في المؤلَّف عنصراً «للحركة الزمنية» بقدرِ ما يصيرُ المؤلَّف «كلاسيكيا» وتُقرُّه عملية التلقي ويسجل ضمن التقليد الأدبي، ولا يمكن تقويمه إلاّ انطلاقا من أخذ نسق من المعايير والقيم «الآنية» بعين الاعتبار. غير أنه حتى حين لا يخرق المؤلَّف القواعد «الأنية» لنسق موجود سلفاً في شيء، فإن التلقي يفترض، من عصر لعصر، «تجسيدات» متغيرة فيحركُ نتيجة لذلك تاريخا زَمنيا. بهذا يُحلُّ التعارض الذي نشب في الستينات بين المقاربة «البنيوية» و «التاريخية»، وبَدا وقتَها تعارضاً مستعصياً، وهكذا يؤكدُ ياوْسْ أن تلقي المؤلفات هو عملية تملُّكٍ (أو تخصيص) نشيطةٌ تعدِّل قيمتَها ومعناها عبرَ الأجيال وإلى اللحظة الحاضرة التي نوجد فيها وجها لوجه مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص، في موقع قراء (أو مؤرخين). وعليه فإنَّ محاولتنا إعادة بناء العلاقات بين المؤلَّف ومتلقيه المتوالين تنطلق دائما من حاضرنا : فعلى الرغم من أن القاعدة التأويلية تقتضي دائما القيامَ بتمييز بين الأفق الحالي وأفق التجربة الجمالية المنصرمة فلا ينبغي لهذا التمييز أن يسنُدَ وَهْم التاريخانية التي تعتقد بإمكانية إعادة بناء الأفق الماضي ووصفه كما كان في الواقع . ومن أجل التقدُّم إلى الأمام لزمَ التأملَ التأويلي أن يعمل دائما على استخلاص العبر بوعي من التوتر الذي ينشبُ بين الأفقِ الحاضر والنص الماضي، فليس في وسعنا إلاَّ أن نسير نحوه (أن نستقبلَه) وَفقاً لمصالحنا وثقافتنا، أي وفقاً لأفقنا بكل اختصار. وهذا ما سماه ياوس في أعقاب كادامر «اندماج الآفاق». ولمزيد توضيح لهذا المفهوم المعقد نرى من المناسب أن ننقل هنا كلامَ كَدامر : يتشكل أفق الحاضر في ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضا اللقاءُ مع الماضي وفهمُ التقليد الذي نصدر عنه. ومن ثم فإن أفق الحاضر لايمكن أن يُشكل بتاتا في انقطاع عن الماضي. لاوجود لأفقٍ حاضر في انفصال عن الماضي، ولا لآفاقٍ تاريخية يمكن عزلُها، بل يكمن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق التي ندعي فصلَ بعضها عن بعض[11]. ويمكن القولُ بأن هذا الاندماج بين الآفاق هو موضعُ مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هي - حَسَبَ كادامر - التي تقوم بالوساطة عبرَ المسافة الزمنية. وهي فكرة لايُسايره فيها ياوس.

في هذا الإطار يخوض ياوس نقاشا نقديا يعربُ عن رغبته في دَفع كل ما يؤدِّي إلى تصور جوهري أفلاطوني للمؤلف، ذلك المؤلف الذي سيكون بوسع الناس التعرف على أنفسهم من خلاله في جميع الأزمنة، وذلك بفضل قوة المحاكاة فيه : «يرى ياوس أن «الاندماج في عملية التحول» [12] (أو التقليد) حسب الصيغة التي استعملها كَدامَرْ لتحديد فعل الفهم هو تضحيةٌ بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح الذي تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقي، كما أنه تضحية بالتعاقب اللامتناهي بين القراءات، وهو أيضاً تَساهل كبيرٌ في إيجاد وسيلةٍ للتفريق بين السُّلطة الصحيحة لتقاليد مؤلفات الماضي والسلطة الزائفة.

إن هذا الاحتياط المهمّ لم يمنع ياوس من اتباع گدامر في مجال الإجراء التأويلي، فهو يؤيدهُ مبدئيا، ومعَ مزيد من التدقيقات، في سِجاله ضدَّ المناهج العلِمية الموضِّعة التي يعارضها بالمعالجة القائمة على المساءَلة والفهم الضامن للحقيقة». غير أن ما يحتفظ به يَاوس، على الخصوص، هو «منطقُ السؤال والجواب». لأنه لايكفي أن نُحلَّ كلاً من المؤلِّف والمؤلَّف والقراء والمؤوِّل الحالي محالَّهم بالنسبة للأدوار التي يؤدونها والآفاق الخاصة بكل منهم، بل يجب تمكينُ هذه الأدوار، وهذه العلاقاتِ «القابلة للوصف» من وسيلةٍ محدَّدة تجعلها تتكلم وتتبيَّن (تدرك).

كانت الانشغالاتُ الهرمينية في بداية القرن XIX متجهة إلى اقتحام وعي الكتاب أنفسهم - ذلك الوعي الذي كان المؤلَّف تعبيرا عنه، متوسلةً بتأويلٍ إضافيٍّ من طرف الناقد (المؤوِّل). ولم يَعُدْ لاگدامر ولاياوس يثقان في تأويلية موجَّهة نحو التكون الذاتي الأَصيل، إن كل مؤلَّف يكوِّن بالنسبة إليهما جَواباً عن سؤال، والسؤال الذي على المؤوِّل أن يضعه، من جهته، يكمنُ في أن نتعرف من نصِّ المؤلَّف ومن داخله على الشيء الذي أدَّى أولاً إلى طرح الُسؤال، وكيف تبلورَ الجوابُ عنه. إن هذا لايتضمن لاَ الجُهدَ المبذول في معرفة الغير، ولا الطموحَ إلى بناء تجربة ذهنية تمتلك أسبقيةً أنطولوجية مطلقة بالنسبة للمؤلَّف. إن المطلوب هو فَكُّ رُموز النصِّ، ومهمة التأويل هي كشف السؤال الذي يحمل المؤلَّفُ جواباً خاصاً به، فالواقع أن هذا النص قد سُوئل منذُ البداية من طرف قرائه الأوائل، وحملَ إليهم جواباً قبلوه أو رَفضوه. ولا تنحصر آثار القبولِ بالنسبةِ للمؤلفات الخالدةِ في تقريظ المعاصرين لها، فالبقاء في حد ذاته مؤشر لحسن الاستقبال. إن قراء آخرين يضعون، ضمن سياق تاريخي، أسئلة جديدة لغرض

الحصول على معنى جديد في الجواب الأول الذي لم يعد يشفي غليلهم. وهكذا يتصرف التلقي في المؤلفات يعدلُ دلالتها ويوفر بصورة تدريجية - بالنسبة للقارئ الذي لم يعد يتقبل الجوابَ المقدمَ من طرف المؤلف الجاهز - فرصةَ إنتاج مؤلف يقدم جوابا تامَّ الجدة في الموضوع نفسه، إن تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في المؤلفات المتعاقبة يكوّن، في مجمله التامِّ التطورِ الجوابَ الذي يقدمه الماضي لسؤال المؤرخ. والدراسةُ الرائعة حول إفيجني Ephigénie لِراسين وإفيجني لِكوت تشكلُ التشخيص المثالي لتأويليَّة السؤالِ والجواب في التطبيق والنتائج معا، فهي تتجاوز كثيرا ما يقترحه علينا عادة منهج المقارنة. ويظهر بجلاء أن أي مؤلف فني يُنجَز، في البداية، باعتباره تأويلا «شعرياً» لمواد معدَّة للتأويل، وأن المؤلف الفني يصير بدوره موضوعا للتأويل من طرف قراءة تكون أحيانا «ساذجة» وتكون «نقدية» أحيانا أخرى، وهي تنتج مؤلفا جديدا سواء بتصورها المخالف للنص المتلقَّى أو بمحاذاته (إنتاج نسخة مطابقة له)، أو، أخيرا، بإعادة كتابته رأسا على عقب. غير أن سلسلةَ التأويلات التي أذكرها هنا تضم، في المقام الأول، حسب ياوس، «الجمهور الواسع» أي القارئ العادي الذي لايعرف معنى للتأويل ولايبدي حاجة إليه. فبدون هؤلاء القراء لن نفهم المهمَّ من تاريخ الأجناس الأدبية، ولامصير الأدب «الجيد» والأدب «الرديء»، ولاكيف تستمرُّ أو تنحسر بعضُ النماذج أو المنظومات. (وقد يحدث، بحسب ياوس، ألاّ تخلو كتلة المؤلفات الضعيفة من الفائدة، ذلك أن النظر ينحرف بسرعة غير متوقعة نحو «طريق القمة»، قمة الأعمال العظيمة). وهذا ما حذا بياوس إلى إقامة تمييز بين الأثر (الذي ينتجه المؤلِّف، ويحتفظ من ثم بعلاقة مع ذلك الماضي الذي وُلد فيه المؤلف)، والتلقي الذي يتعلق بالمتلقي النشيط الحُر الذي يحاكم حسب معايير عَصرِه الجمالية فيُدخل وجودَه الحاضرَ ليعدل بذلك ألفاظ الحوار...[13]. بخلاف المناهج التي تظل رغما عنها جزئيةً مع ادِّعائها للإطلاق والشمولية فإن جمالية التلقي، وهي تسعى إلى الشمول، تُصرِّح بأنها «جزئية»، إنها لاترغب في أن تكون «مبحثا مكتفياً بذاته مستقلا عن غيره، لايعتمد إلاّ على نفسه في حل مشاكله»[14].

إن النظرية التي فرغت للتو من تلخيصها تلخيصا موجزا، والتي تشهدُ أعمال ياوس وأصدقائه شهادة كافية لخصوبتها، لم تقدم إلينا كنسقٍ تام، فمنذ سنة 1967، التاريخ الذي قدم فيه ياوْس المبادئ الأساسية، وسَّعت حمالية التلقي مجال بحثها، وأغنتْ

أيضا لائحة أسئلتها. لقد صار ياوس يتمنى بعد ذلك، ألا يبقى بناء أفق التوقع محصورا داخل الأدب على الشكل الذي ينطوي عليه هذا المؤلف، فعندما توجد هناك مادةٌ إخبارية كافية فإرنه يتمنّى الرجوعَ دائما إلى التوقعات، وبالأحرى إلى تحليل التوقعات والمعايير والأدوار (الخارجة عن الأدب) المحدَّدة من طرف الوسط الاجتماعي الحي، والتي تُوجه الاهتمامَ الجمالي لمختلف فئات القراء. إن الدراسة التي أنجَزها حولَ La douceur du foyer المدرجة ضمن هذا المجلد تعتبر مثالاً مشخصا لهذا النوع من البحث يبرزُ بنيةَ عالمٍ تاريخيٍ معيش عبر نسق من التواصل الأدبي. إن التاريخ الأدبي يلتحق، من هذا الجانب ب «سوسيولوجيا المعرفة». ويتصل بهذا التوسيع للحقل الاجتماعي مجالِ البحث (الذي قد يقربه من «مدرسة الحوليات») توسيعٌ علائقيٌ للحقل النفسي المستكشف. ولم يقتصر ياوس في مقالته «دفاعٌ متواضع عن التجربة الجمالية» على الدفاع (قبل بارت) عن المتعة الجمالية ضدَّ الإدانة الأفلاطونية القديمة، وضد الاتهام العابر الصادر عن «النقاد الأيديولوجيين» الذين يستهجنون «لذة النص» باعتبارها مجرد خضوع للواقع الاجتماعي القائم، ويطالبون بفنٍّ يقوم على «السلبية» (Adorno) والزهد والاتهام، بل إنه طمحَ بشكل خاصٍّ إلى الوصول، عن قرب، إلى التجربة الجمالية نفسها (Aisthesis, Poeisis, Catharsis) بدل الوقوف عند الأحكام التي كونت التقليدَ عن طريق الاختبارات والمعالجات المرتبة عبر التاريخ. وهكذا فإن دراسة التجربة الجمالية تعني عند ياوس محاولة التعرف على أنماط المشاركة والتماثل التي تحصل عليها المؤلفات الأدبية. وهكذا نجد السيكولوجيا المعاصرة على أحد الأراضي التي تعطي نفسها فيها حقّاً، كما نجد أيضاً الشعرية الأرسطية،ويعتبر التطهير Catharsis أحد المشاكل الكبيرة التي كانت تعالجها، ذلك المشكل الذي تذكره علماءُ النفس (اليوم). وهكذا يُفتح الطريق ليصبح موضوعُ الدراسة والقيمة التصعيديةُ على درجة واحدةٍ من الأهمية (أو هَمّا واحداً) : الوظيفة التواصلية للفن.

فعبر اللذة الجمالية كان الفن في الماضي يقومُ في غالب الأحيان بالتحرير أو يخلق معايير اجتماعية، فلماذا لايتجه اليوم إلى نفس الأهداف ؟ إن القدرة على معرفة ذلك والكشفِ عنه ستزيدُ من أهمية النقاد والمؤرخين الذين يعتبرهم الجمهور في الغالب مختصين ضائعين في تجريداتهم : «إن الممارسة الجمالية تتبع، في طريقها إلى إعادة الإنتاج والتلقي والتواصل، طريقا مائلا بين القيمة العليا والابتذال اليومي، ومن ثم فإن

نظرية التجربة الجمالية وتاريخها قد ينهضان بما تنهضُ به المقاربة الجمالية الخالصة للفن.، والمقاربة السوسيولوجية الخالصة كل من زاويته الخاصة. وقد يُشكل ذلك أساساً لتاريخ جديد للأدب والفن يحظى بالاهتمام العام للجمهور تجاه موضوعه» [15]. إن التاريخ يلتفت، بالطبع، نحو الماضي غير أن الطريقة التي يُسائلُه بها وصرامةَ مُساءلته واتساعَها يَمدان عواقبهما إلى مستوى الحاضر، ويحددان إلى حد ما مفهوم النتاج التاريخي والمؤرخ في المجتمع الحاضر. إن ياوس لايكتفي بالتصريح بذاك، بل إنه واحد من أولئك الذين يعتمدون على العمل التام والإثارة المنهاجية ليفتحوا لمهنة المؤرخ حقولاً جديدةً للعمل، ويرجع إليه «الوظيفة التواصلية» التي بدونها سيصيبه التلفُ .

الحــواشي

1 - هذا المقال هو تقديم جان ستار وبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبيرت ياوس نحو جمالية للتلقي : Hans Robert Jaus: Pour unne ésthétique de la récéption.
صدرت الترجمة الفرنسية سنة 1978 Ed. Galimard. Paris (المترجم) (نشرت هذه الترجمة العربية بمجلة دراسات سيميائية ع1992/6 .

2 - اختصرنا في هذه الفقرة الأولى حوالي ثلاث صفحات من المقال 2 - تتصل في كثير منها بالحديث عن الثقافة الفرنسية، ثم التزمنا ، بعد ذلك، بنص كلام ستاروبانسكي في تلخيص الكتاب والتعليق عليه، وقد حصرنا المختصر بين معقوفين [...] (المترجم).

3 - هذا هو عنوان المقالة الأولى من الكتاب وهي المقالة الرئيسية فيه. (المترجم) .

4 - Asthetische Erfahrung und literatische Hermineutik; Munich, W. Find 1977. P. 22 - 23.

ونحن نعلم أن دور القارئ قد درس من طرف : Gaëtan Picon; Arthur Nisin; Michael Rifatlettc

وقد عرض ياوس أفكارهم وناقشها. ويقترح كتاب : La Rhétorique de la lecture.Charles. Michel (Paris 1977) مقاربة جد أصيلة حول هذا الموضوع نفسه.

5 - Albert Thibaudet. Le liseur de romans. Paris Crés 1923. P. XIX

6 - يمكن أن نقرأه بالألمانية في الترجمة الممتازة لِ :

Jurij Striedter : Structur der Entteiklung Munich 1975

7 - يجب أن نربط «بمدرسة كونسطانس» أسماء :

Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrman, Karlheinz Stierle et Rainer Warning

وسنجد اختيارا للنصوص الممثلة مع بيليوغرافيا وعرض جيد جدا في :

Rainer Warning éd Rezptionsastbetik: Théorie und Praxix Munich, W. Fink 1975.

8 - Pour une esthétique de la réception. P. 50

9 - ننقل عن . E Husserl. Idées directrices pour une phénoménologie. tard. P. Ricœur Paris; Gallimard; 1950; P. 277 et 280

10- Pour une esthétique de la réception . P. 51

11- ننقل عن : H. G Gadamer : Vérité et méthode. trad. E. Sacre. rev. par P. Ricœur. Par156156

12- op. cit. P. 130

13 - pour une esthétique de la réception, P. 246 et 259

14- نفسه 244

15 - تمثل هذه السطور خاتمة المقدمة التي كتبها ياوس للطبعة اليابانية لكتابه.

الفهرس المفصل للموضوعات

تمهيـــد

1 - المبحث الأول

2 - المبحث الثاني

تم التصفيف والطبـع

في شهر فبراير 1997 بمطابع أفريقيا الشرق

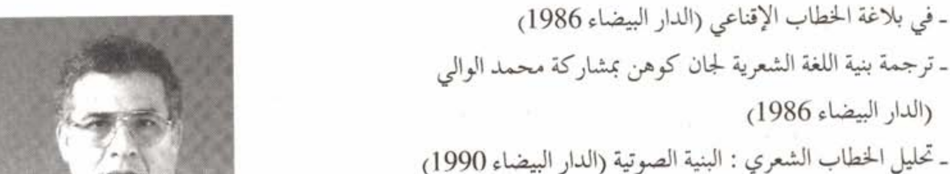
159 مكرر شارع يعقوب المنصور الدار البيضاء

الهاتف : 25.95.04 / 25.98.13 الفاكس : 44.00.80

ليست الدراسات والمقالات المكونة لهذا الكتاب اختيـاراً محكوما بنزوع ذاتي بحت، نحو مذهب محدد بل هي، قبل كل شيء، رصد لتفاعل الساحـة الثقافية المغربية على الخصوص والعربية على العمـوم مع حركية البحث العالمي في نظرية الأدب في فترة امتدت من بداية الثـمانينات إلى الآن. لذلك فهذا العمل يلتحق بترجمتنا أو مساهمتنا في ترجمة أعمال سابقـة نذكر منها : بنية اللغة الشعرية لجان كـوهن. والبلاغة والأسلوبية لهنريش بليت. والاتجاهات السيـميولجية المعاصرة لمارسيلو داسكال.

لقد تسارعت الخطا خلال العقود الثلاثة الأخيرة من النقد الأيديولوجي، الذي هيمن خلال السبعينات، إلى البنيوية التكوينيـة، التي حاولت عـقد قـران شرعي بينه وبين الشكلانيـة النصيـة، وصولا عـبر الثمـانينات إلى البـلاغة اللسـانية الشكلانية ثم إلى السـميائيات التي تعـيد الاعتبار، في المجـال البلاغي والأدبي عامة للبـعد التداولي، ثم الاهتمـام الكبير بالبعد الثالث المهمل من المقام التواصلي مع نظرية التلقي.

صدر للمؤلــف :



- في بلاغة الخطاب الإقناعي (الدار البيضاء 1986)
- ترجمة بنية اللغة الشعرية لجان كوهن بمشاركة محمد الوالي (الدار البيضاء 1986)
- تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية (الدار البيضاء 1990)
- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي (الدار البيضاء 1990)
- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية (الدار البيضاء 1991)
- الإفراني وقضايا الثقافة المغربية في القرنين 17 - 18 (الدار البيضاء 1992)
- ترجمة البلاغة والأسلوبية لهنريش بليت (الدار البيضاء 1987)
- ساهم في ترجمة الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة (الدار البيضاء 1987)
- ساهم في إصدار وإدارة مجلتي : دراسات أدبية ولسانية، ودراسات سيميائية أدبية ولسانية.

تحت الطبــع :

تحقيق كتاب المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل لـ محمد الإفراني.

في اللمسات الأخيــرة :

البلاغة العربية : أصولها وامتداداتها.

رقم الإيداع القانوني 1996 / 1276
ردمك : 1 - 065 - 25 - 9981